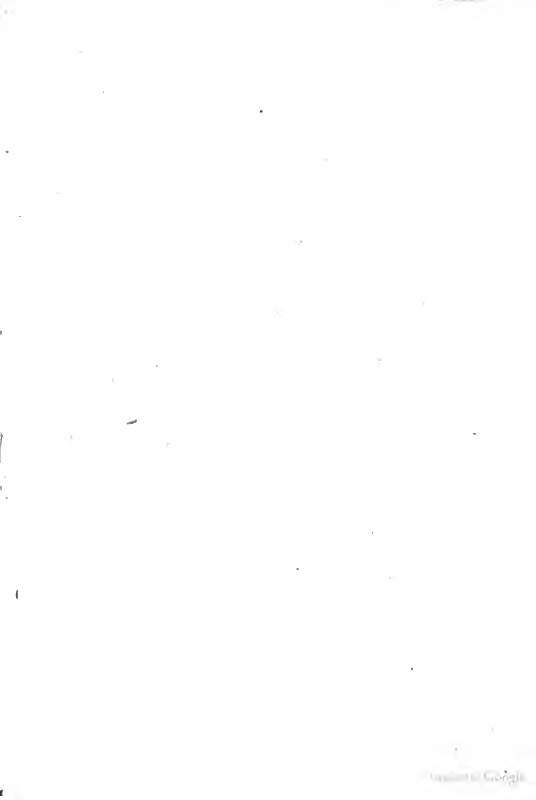



VE
RI
TAS









Zeitschrift

für

Vergleichende Litteraturgeschichte und Renaissance-Litteratur.

Herausgegeben von

Dr. Max Koch, Professor an der Universität Marburg i. H.

und

Dr. Ludwig Geiger, Professor an der Universität Berlin.

Neue Folge. — Erster Band.



BERLIN 1887/88

DRUCK UND VERLAG VON A. HAACK

NW., Dorotheen-Strasse 55.

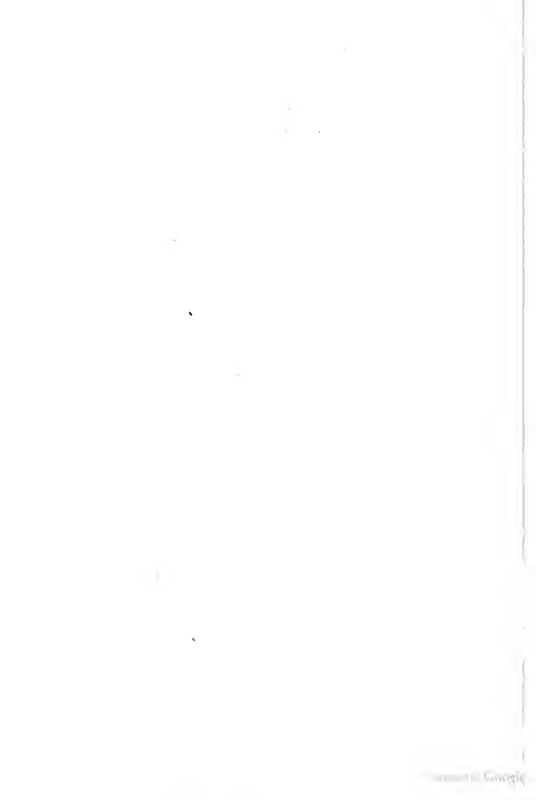
INHALT.

Abhandlungen.

Neue Mitteilungen.

Vermischtes.

Besprechungen.





Zeitschrift

für

Vergleichende Litteraturgeschichte und Renaissance-Litteratur.

Herausgegeben von

Dr. Max Koch, und **Dr. Ludwig Geiger,**
Professor an der Universität Marburg i. H. Professor an der Universität Berlin.

Neue Folge. — Ersten Bandes erstes Heft.



BERLIN 1887
DRUCK UND VERLAG VON A. HAACK
NW. Dorotheen-Strasse 55.

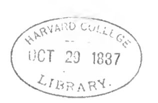
INHALT.

Abhandlungen.

Neue Mitteilungen.

Vermischtes.

Besprechungen.



Goethe als Denker.

Von

Moriz Carriere.

Die vergleichende Litteraturgeschichte kennt grofse Dichter aller Zeiten, welche sich durch Umfang und Tiefe der Idee den Kulturträgern der Menschheit gesellen; Jesaias und Jeremias, aber nicht minder Aschylos und Shakespeare sind grofse Propheten, Verkünder der sittlichen Weltordnung; ebenso Dante, der im Vollbesitz des Wissens seines Jahrhunderts war. Aber als Eigentümlichkeit der Genien der neueren deutschen Poesie wird man es anerkennen, dafs die Lessing und Herder, Goethe, Schiller und Jean Paul auch auf wissenschaftlichen Gebieten bahnbrechend und mafsgebend gearbeitet haben, ein Zeichen dafür, dafs wir in ein Weltalter des Geistes eintreten, wo die Wissenschaft tonangebend wird, nachdem die Ideale der Natur und des Gemüts im Altertum und dann im Mittelalter und der Renaissance ihre Ausprägung gefunden haben. So erklärte ein Mann, der sein Leben lang für die richtige Würdigung von Goethes Dichtungen gearbeitet, Varnhagen von Ense, dafs doch der Lehrer, der Weise es sei, den er am höchsten in ihm verehre; so ist auch ein Franzose, Caro, mit einem Buch über Goethes Philosophie hervor gekommen, und so steht in der Schrift Otto Harnacks: „Goethe in der Epoche seiner Vollendung (1805—1832)" *) nicht der Dichter im Vordergrund, sondern es handelt sich vornehmlich um Goethes Denkweise und das Ergebnis seiner Weltbetrachtung.

Wir begrüfsen es als ein Zeichen fortschreitender Erkenntnis Goethes, dafs hier die Reife seines Alters als die Epoche seiner Vollendung bezeichnet wird, die früher wohl als Nachlafs der poetischen

*) Versuch einer Darstellung seiner Denkweise und Weltbetrachtung. Leipzig J. C. Hinrich'sche Buchhandlung, 1887. XLVI, u. 249 S. 8°. M. 5.

Kraft, als absinkende Lebenswelle betrachtet wurde; der ganze Goethe wird endlich die Losung unserer Zeit, wir suchen dem Jüngling, Mann und Greis gerecht zu werden.

Harnack giebt einleitend eine kurze Entwicklungsgeschichte des Goetheschen Geistes. Hier möchte ich die Behauptung berichtigen: dafs Goethes persönliche Annäherung an religiöse Vorstellungsweisen, eine Hinwendung zum Theismus, sich erst mit Aneignung mittelalterlicher und orientalischer Kulturelemente vollzogen habe, also vornehmlich im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts, wie er denn seitdem seine Weltanschauung von da an gern als Gottergebenheit, als vernünftigen Islam bezeichnet habe. Allein schon in seiner Jugend nimmt er die an die Bibel sich anschliefsende Gemütsreligion gegen den landläufigen Rationalismus in Schutz, und schon im Werther ist ihm die Natur, die alles aus sich hervorbringende und in sich zurücknehmende Substanz des Pantheismus, ein grauenerregendes, kindergebärendes, kinderverschlingendes Ungeheuer, dem er das Seligkeitsgefühl des Unendlichen entgegenstellt, und in dem früh gedichteten Glaubensbekenntnis des Faust fasst und hält der Allumfasser auch sich selbst, und so drängt der Genius Goethes wie der Lessings und Herders zu der Idee von Hegels Jugend: die Substanz als Subjekt zu fassen, — Gott, den Unendlichen auch als bei sich selbstseienden Einen, als allgegenwärtige Naturmacht und zugleich als Vernunft und Willen, als Geist zu begreifen. „Ihm ziemts, die Welt im Innern zu bewegen, sich in Natur, Natur in sich zu hegen,“ sagt er im Anschlufs an Giordano Bruno; so offenbart sich sein Gott im All und lebt in uns, aber beruht auch in sich selbst. Ich habe wiederholt darauf hingewiesen und meinerseits die Pantheismus und Deismus überwindende und versöhnende Gottesidee in meinen religiösen Reden und der sittlichen Weltordnung wissenschaftlich entwickelt; Harnack streift daran, ohne recht darauf einzugehn; er läfst lieber Goethe vor dem Unerforschlichen still stehen; doch wenn der Dichter ein Recht haben mag zu sagen: „Gefühl ist alles!“ so darf und soll die Philosophie von der Anschauung und dem Gefühl zum Gedanken vorangehen, und von dem Erforschlichen, von der Natur und Geschichte, von der Wirklichkeit der Welt aus ihre Schlüsse auf den allgemeinen Lebensgrund ziehen, die Frage aufwerfen und beantworten: wie solcher beschaffen sein müsse, um diese Wirklichkeit der Freiheit und der Ordnung, des Naturmechanismus und der sittlichen Selbstbestimmung begründen und in Einklnag bringen zu können.

In verschiedenen Abschnitten entwickelt Harnack auf der Grundlage von Goethes Lebensansicht seine sittlichen und religiösen Anschauungen, seine Naturbetrachtung, seine Kunstanschauung, seine politischen und sozialen Gedanken. Er hält sich dabei vornehmlich an die Prosaschriften, an Briefe, an Gespräche des Dichters, um dann abschliefsend vornehmlich in den gröfsten poetischen Werken, dem Faust und dem Wilhelm Meister, mit Einschlufs, ja mit besonderer Betonung des zweiten Teils und der Wanderjahre, die Summe zu ziehen. Er zeigt sich bemüht, das Tatsächliche festzustellen und so im Zusammenhang das Ganze zu verstehen; man folgt seinen mafsvollen und milden Erörterungen gerne, und sieht daraus, warum er sich Goethe zum Lebensführer erwählt hat.

Seine Auffassung des Dichters konzentriert Harnack selbst in den Worten: „Zu dem eigenen Innenleben die entsprechenden Gegenbilder in der äufseren Welt zu finden und diese darzustellen, dafs war seine Poesie, darum lag seine Gröfse in der Beschränkung seiner Individualität. Aber indem sein Dichten so streng an die Realität seiner Person und die ihn umgebende Welt gebunden war, empfand er es doch zugleich als einen Zustand erhabenster und reinster Idealität, in dem er über sich selbst hinaus ging. In Kraft dieser von ihm oft betonten, nicht selten sehnsüchtig erwarteten, dann durch lange Zeit wieder ununterbrochen getreuen Stimmung gelang es ihm, das Individuelle zum Allgemeinen zu erheben und das Gemein-Wirkliche als Ewig-Wahres darzustellen. Aber immer blieb das Vorwiegen des Individuellen der spezifische Charakter seiner Dichtung, und er hatte daher wohl Recht sich Niemandes Meister zu nennen, sich nicht als das Haupt einer Schule zu bezeichnen; aber mit demselben Recht durfte er auch fortfahren, sich den Befreier der Deutschen zu nennen."

Legt uns Harnack vorzugsweise den Inhalt der Goetheschen Geistesarbeit dar, so versucht Rudolf Steiner die Grundlinien der Erkenntnistheorie Goethes zu ziehen in einer Abhandlung, die als Zugabe zu Goethes naturwissenschaftlichen Schriften in Kürschners deutscher Nationalbibliothek erschienen ist.*) Unmittelbar, sagt er, bietet uns die Erfahrung nur ein zusammenhangloses Neben- und Nacheinander von Einzelheiten; erst wenn wir darüber nachdenken,

*) Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung mit besonderer Rücksicht auf Schiller. Berlin und Stuttgart. Verlag von W. Spemann, 1886. IV u. 92 S. 8°.

die Erfahrungstatsachen bearbeiten, kommen wir zur Erkenntnis. Der gesetzliche Zusammenhang, den wir für die Welt suchen, ist im Denken von Anfang an vorhanden, selbst Erfahrungstatsache; alle Einzelgedanken sind Teile eines grofsen Ganzen, unserer Begriffswelt. Die wahrgenommene Wirklichkeit durchtränken wir mit den von unserem Denken erfassten Begriffen, so kommen wir dazu, die Gedankenbestimmungen in ihr zu erfahren. In das dunkle Chaos der Eindrücke unserer Sinne bringt der Verstand Ordnung durch die Unterscheidung von Ursache und Wirkung, Freiheit und Notwendigkeit; die Vernunft zeigt wieder wie diese Verstandesbegriffe in einander übergehen; die Einheitlichkeit alles Seins in der Mannigfaltigkeit wird von ihr erkannt; sie sieht im Denken das Wesen der Welt, in unserer Vernunft eine Erscheinungsform der in der Welt waltenden Vernunft. So erheben wir uns dazu, das Wirkliche nicht sowohl als Produkt, sondern als Produzierendes zu erfassen.

Der Verfasser hat diese Sätze ausführlich und doch im Kampf mit anderen Ansichten erörtert; was ich vermisse, das ist die nähere Darlegung wie sie in Aussprüchen Goethes und wie sie in seinen Arbeiten sich als seine Methode zu erkennen geben. Er kommt dann auf Goethes Bestreben, in der anorganischen Natur die Urfänomene zu erfassen, die Grundtatsachen, bei welchen der Charakter eines Vorgangs unmittelbar aus der Natur der ihn umgebenden Faktoren folgt, Fänomene, die uns ihr Gesetz selbst kund thun. Der wissenschaftliche Versuch soll zu ihnen hinführen. In der organischen Natur hält Goethe daran fest, die Gestalt aus einem inneren bildenden Prinzip abzuleiten, und den Typus oder die allgemeine Form zu finden, die in der Pflanzen- und Tierwelt aufs Mannigfaltigste ausgeprägt wird. Im Geistigen ist Goethe fern davon, das Denken oder den Willen als ein Prinzip für sich zu nehmen; sie sind wie das Fühlen Manifestationen des Geistes, Äufserungen der Persönlichkeit; er hält an der Freiheit des Geistes fest, der durch seine Vernunft sich selber das Gesetz giebt, nach welchem er handelt. Ich schliefse diese Betrachtungen mit einem tiefsinnigen Worte des Dichters: „Alles was wir Erfinden, Entdecken im höheren Sinne nennen, ist eine aus dem Inneren am Äufseren sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen läfst; es ist eine Synthese von Welt und Geist, welche von der ewigen Harmonie des Daseins die seligste Versicherung giebt.“ Darin liegt die Einsicht, dafs unser Erkennen der Wirklichkeit nur möglich ist, wenn die Denkgesetze zugleich die Weltgesetze sind, wenn in der Subjek-

tivität das objektive Sein seiner selbst inne wird; wenn nicht ein Haufwerk blindwirkender Atome, sondern eine sich selbst bestimmende Einheit das Ursprüngliche ist, die nicht blos Naturkraft, sondern Vernunft und Wille der Liebe sein mufs, wenn sie der zureichende Grund der Wirklichkeit sein soll, und so führt auch dies uns wieder zu der Gottesidee, die im Gemüt unserer Dichter als inneres Licht waltete, wenn sie solche sich auch nicht begrifflich entwickelt haben; das überliefsen sie der neueren Philosophie, die diese Anschauung wiederum durch die vergleichende Geschichte der Litteratur sowohl in der Bhavagadgita der Inder als in der Gedankendichtung der Perser bei Dschelâleddin Rumi, in den Epigrammen von Angelus Silesius und den lateinischen Gesängen Giordano Brunos entdeckt, aber erst entdecken konnte, als sie die Idee des sowohl immanenten als transszendenten, welteinwohnenden wie über Allem für sich seienden Gottes selbst ausgebildet hatte.

München.

Die Entstehungszeit des ersten deutschen Hamlet.

Von
Berthold Litzmann.

Die Frage nach dem Alter der ersten deutschen Hamletbearbeitung ist namentlich in den Kreisen der englischen Shakespeareforscher viel erörtert worden, ohne dafs man bisher, so viel ich sehe, zu einem irgendwie befriedigenden Ergebnis gelangt wäre.

Aus inneren Gründen ist man in England geneigt ihr ein verhältnismäfsig sehr hohes Alter beizumessen, sie in den Anfang des 17. Jahrhunderts zu setzen, und läfst dabei aufser Augen, dafs die Sprache des deutschen Hamlet entschieden auf die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts als Abfassungszeit hindeutet. In Deutschland hat man sich noch verhältnismäfsig wenig mit diesem Teil der Frage beschäftigt. Man begnügt sich im Wesentlichen damit, den deutschen Hamlet als ein Erbstück der englischen Komödianten zu bezeichnen, das allerdings durch den Bühnenschlendrian entstellt, Bestandteile der ältesten oder doch einer sehr frühen englischen Hamletredaktion enthält, deren Original als verloren angesehen wird.

Diesen Standpunkt vertritt auch noch in der Hauptsache Wilhelm Creizenach, der in dem soeben erschienenen zweiten Beitrag seiner Studien zur Geschichte der dramatischen Poesie im 17. Jahrhundert eingehend und erfolgreich die Bedeutung des deutschen Hamlet für die Kritik des Shakespeareschen Hamlet behandelt hat.*)

Auch Creizenach verzichtet darauf, der Frage nach dem Alter der deutschen Hamletredaktion näher zu treten. Und doch ist die Entscheidung derselben keineswegs von untergeordneter Bedeutung für

*) Berichte der philologisch-historischen Klasse der königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 1887. p. 1—43. (Vgl. unten Besprechungen.)

die Geschichte des deutschen Theaters. Auch sind die Anhaltspunkte für eine Zeitbestimmung keineswegs so unsicher, als man nach der bisher seitens der deutschen Shakespeareforschung beobachteten Zurückhaltung annehmen sollte. Ich glaube vielmehr mit ziemlicher Bestimmtheit die Frage nach Zeit und Ort der Entstehung der deutschen Hamletredaktion, wie sie die zuerst von H. A. O. Reichard veröffentlichte*) und seitdem leider verlorene Handschrift bietet, lösen zu können.

Die fragliche Handschrift trug nach Reichards Mitteilung den Titel: „Tragödie. Der bestrafte Brudermordt oder Prinz Hamlet von Dännemark" und am Schlufs den Vermerk: „Pretz, den 27. Oktober 1710." Dafs Jahreszahl und Datum sich nur auf die Anfertigung der Abschrift beziehen, hat schon Reichard angenommen und Creizenach**) hat daran die ansprechende Vermutung geknüpft, die Abschrift sei für die Theaterbibliothek der Spiegelberg-Dennerschen Truppe, die sich 1710 von der Veltenschen abzweigte, hergestellt worden.***)

Damit ist freilich für die Zeit der Abfassung des Textes nichts gewonnen. Auch die, aufserdem nicht genügend verbürgte Mitteilung E. Mentzels†) über einen angeblich bis vor kurzem vorhanden gewesenen Theaterzettel der Veltenschen Truppe von 1686, der den Hamlet unter demselben Titel, wie unsere Handschrift: „Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark" ankündigte, ist, so lange sie nicht durch stärkere Beweismittel Unterstützung erhält, nur mit grofser Vorsicht zu verwerten.

Dagegen — und das hat man bisher immer übersehen — bietet der Text des deutschen Hamlet selbst Anhaltspunkte für die Datierung, deren Gewichtigkeit jedem einleuchten mufs. Ein Blick auf die Schauspielerszenen der deutschen Bearbeitung überzeugt uns nämlich, dafs dieselben nicht nur, wie alle zugestehen, vom englischen Original sich weit entfernen, sondern dafs sie ein so zeitlich wie örtlich indivi-

*) Zuerst auszugsweise im Theaterkalender von 1779 p. 47—60, später vollständig in der Olla Potrida 1781, T. 2. p. 18—68. Neuerdings wieder abgedruckt bei Cohn, Shakespeare in Germany 1865, p. 237—304.

**) a. a. O. p. 2.

***) Reichard hatte die Handschrift aus Ekhofs Besitz erhalten und Ekhof war der Schwiegersohn Spiegelbergs.

†) Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt am Main, 1882 p. 120. C. Heine „Johannes Velten. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im 17. Jahrhundert" (Hall. diss.) 1887, nimmt, wohl gestützt auf diese Notiz und im Anschlufs an R. Pröifs, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden (1878) p. 55 ff., Joh. Velten als Redakteur an.

duelles Gepräge tragen, dafs sie an erster Stelle berufen erscheinen, bei der Frage nach der Entstehungszeit den Ausschlag zu geben.

Sehr zum Glück für die Entscheidung unserer Frage haben der oder die Redaktoren der uns erhaltenen Handschrift — ohne Zweifel Schauspieler — der naheliegenden Versuchung nicht widerstanden, in diesen Szenen aus der Rolle zu fallen, sich selber zu spielen, und ihre eigenen Schicksale und Erlebnisse an Stelle der im Original überlieferten treten zu lassen.

Auf die Frage Hamlets (II. 7): „Was verlanget Ihr?" erwidert „der Meister" der Komödianten, der als „Prinzipal Carl" eingeführt wird: „Ihro Hoheiten wollen uns in Gnaden verzeihen, wir sind fremde, hochteutsche Comödianten und hätten gewünscht das Glück zu haben, auf Ihro Majestät des Königs Beylager zu agiren, allein das Glück hat uns den Rücken, der konträre Wind aber das Gesicht zugekehret, ersuchen also an Ihro Hoheiten, ob wir nicht noch eine Historie vorstellen könnten, damit wir unsere weite Reise nicht gar umsonst möchten gethan haben.

Hamlet: Seid ihr nicht vor wenig Jahren zu Wittenberg auf der Universität gewesen? Mich dünkt, ich habe euch da sehn agiren.

Prinzipal Carl: Ja, Ihro Hoheiten, wir sind von denselben Comödianten.

Hamlet: Habt ihr dieselbe Compagnie noch ganz bey euch?

Prinzipal Carl: Wir sind zwar nicht so stark, weilen etliche Studenten in Hamburg Condition genommen, doch seynd wir zu vielen lustigen Komödien und Tragödien stark genug.

. . . .

Hamlet: Habt ihr noch alle drey Weibspersonen bey euch, sie agirten sehr wohl?

Carl: Nein, nur zwey, die eine ist mit ihrem Manne an den sächsischen Hof geblieben."

Für die Feststellung der Entstehungszeit giebt der mitgeteilte Dialog vor allen Dingen zwei wichtige Anhaltspunkte:

1) Das Auftreten des wortführenden Schauspielers unter dem Namen des Prinzipal Carl.

2) Die Erwähnung der weiblichen Mitglieder der Gesellschaft.

Letztere gestattet von vorn herein nicht, die Abfassung unserer Redaktion viel vor den Anfang der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu verlegen. Die früheste Erwähnung von Frauen als Mitglieder einer Schauspielertruppe findet sich meines Wissens in einer zwischen 1654

und 1657 an den Herzog Gustav Adolph von Mecklenburg gerichteten Eingabe des „Meisters" Stiller aus Hamburg, der in dem beigefügten Personenverzeichnis aufser seiner Frau „noch eine Frawensperson" ausdrücklich erwähnt.*)

Der Name des Prinzipal Carl aber giebt uns das Recht, mit Entschiedenheit das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts als die Zeit, in der unsere Hamletredaktion entstanden, in Anspruch zu nehmen.

Die meisten Darstellungen theatralischer Zustände des 17. Jahrhunderts wissen allerdings nichts von einem Prinzipal dieses Namens, und das ist wohl auch der Grund, weshalb man es bisher nicht für der Mühe wert gehalten die hier gegebene Spur weiter zu verfolgen. Und doch ist ein solcher nicht nur mehrfach urkundlich nachweisbar, sondern hat sogar, wie aus einigen dieser Urkunden zu schliefsen eine keineswegs ganz untergeordnete Rolle gespielt. Auch für diesen Umstand glaube ich die Erklärung geben zu können.

Die beiden Urkunden, welche die Direktion eines Prinzipal Carl zweifellos nachweisen, sind

1) ein im Kieler Stadtarchiv befindliches Reskript Herzog Christian Albrechts von Schleswig-Holstein vom 5. Januar 1671**) an Bürgermeister und Rat der Stadt Kiel mit der Mitteilung „dafs wir auff inständiges und unterthänigstes Anhalten und Bitten dem Comödianten Carl die Freyheit gegönnet, währenden diesen Umbschlag über, in unserer Stadt Kiehl seiner Gelegenheit nach, mit seinen Leuten zu agiren."

2) eine undatierte, im Schweriner Archiv befindliche Bittschrift,***) gerichtet an den Herzog Gustav Adolph von Mecklenburg (regiert von 1654—95) folgenden Wortlauts:

„Durchl. Fürst, gn. F. u. Herr.

Eure Hochfürstl. Durchl. imploriren unterthänigst, wir die sogenandten Carlische Comödiantengeselschafft, weil wir vor einigen Jahren die hohe Gnade genossen, Eurer Hochfürstl. Durchl. mit etlichen Comödien unterthänigst aufzuwarten, und seidhero vor der Römischen Kayserl. May. †), beiden Königen zu Schweden und

*) Vgl. H. W. Bärensprung. Versuch einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin 1837, p. 27. Ebenfalls im Jahre 1654 rühmt sich der Prinzipal Jollifous in einer von Strafsburg an den Rat von Basel gerichteten Bittschrift, dafs in seiner Truppe „auch rechte Weibsbilder" mitwirkten. cf. Mentzel a. a. O. p. 77.

**) C. X. Komödiantensachen, Conv. I, Nr. 1.

***) Abgedruckt bei Bärensprung a. a. O. p. 29 f.

†) Wo und und wann das geschehen sein kann, weifs ich nicht anzugeben. 1679 spielte Velten in Worms vor dem Kaiser. Vgl. Mentzel a. a. O. p. 193.

Dänemark,*) auch an andern Hochfürstlichen Höfen mit unsern agiren uns Aller- und unterthänigst haben sehen laafsen,

Eure Hochfürstl. Durchl. wolle gnädigst erlauben und zu laafsen, dafs in dero Residentz-Statt Güstrow gegen bevorstehenden Marckt oder Umschlaag, etliche gute, neue, sinnreiche Comoedien und Schauspiele wir dehnen Liebhabern und Zuschauern zur Ergötzlichkeit ohne einige Ärgernüs vorstellen mögen.

Eurer Hochfürstl. Durchl. wünschen langes Leben nebenst glücklich blühender und friedlicher Regierung

unterthänigst und gehorsamste

Diener

die sogenandte Carlische deutsche Comoedianten-Geselschafft."

Da Herzog Gustav Adolph 1695 starb, so mufs also die Einreichung der Bitte vor dieses Jahr fallen, während aus der Form des Schreibens hervorgeht, dafs der Prinzipal nicht mehr am Leben ist.

Ist hierdurch die Existenz eines zwischen 1670 und 1690 Norddeutschland und Skandinavien mit seiner Truppe bereisenden Komödiantenprinzipals Namens Carl nachgewiesen, so glaube ich durch eine ziemlich naheliegende Konjektur diese Angaben noch vervollständigen und dadurch zugleich erklären zu können, warum seiner sonst nirgend gedacht ist.

In der letzterwähnten Eingabe beruft sich die Carlische Gesellschaft darauf, dafs sie bereits vor einigen Jahren am Güstrower Hofe gespielt.

Nun findet sich im Schweriner Archiv aus dem Jahre 1668 ein vom Herzog Gustav Adolph ausgestelltes Attest,**) worin dem Komödianten Carl Andreas Paul, „so sich mit seiner Truppe eine zeitlang in der fürstl. Meckl. Residenz Güstrow aufgehalten und unter-

*) Schweden und Dänemark ward im 17. (auch noch im 18.) Jahrhundert mehrfach von deutschen Komödiantentruppen bereist: 1680 erscheinen Deutsche Komödianten in Stockholm. 1691 spielten ebenfalls in Stockholm „Chursächsische hochteutsche Comoedianten" die sich auch „nordische Comoedianten in hochteutscher Sprache" nannten und die von da nach Dänemark gingen." (Vgl. F. A. Dahlgreen, Förteckning öfver Svenska skådespel uppförda på Stockholms theatar. 1866, p. 8 f.) Es sind dieselben „nordischen Comoedianten in hochteutscher Sprache", welche in einer Eingabe an die Güstrowsche Interimsregierung im Juli 1697 (vgl. Bärensprung a. a. O. p. 30 f.) berichten, dafs der Tod Karls XI. von Schweden sie veranlafst habe „nachdehme wihr bey 6 Jahren unfs in den nordischen Plätzen auffgehalten, unser liebes Vaterland wieder einmahl zu besuchen."

**) Abgedruckt bei Bärensprung a. a. O. p. 28.



schiedliche Male vor des Durchl. Fürsten und Herrn, Herrn Gustav Adolph, Herzog zu Mecklenburg agiret" behufs Empfehlung beim Lübeckischen Rat bezeugt wird, „dafs er mit seiner bey sich habenden Compagnie dahier wohl präsentiret und sich im agiren gebührlich verhalten habe."

Da Zeit und Ort zusammentreffen, scheint es mir nicht zu gewagt, den Prinzipal Carl und den Prinzipal Carl Andreas Paul für ein und dieselbe Person zu halten. Ich bin sogar aus denselben Gründen geneigt, den Carl Paulson, welcher 1665 aus Holstein kommend auf der Frankfurter Ostermesse auftauchte und der sich rühmte in Dänemark, Braunschweig und Lüneburg agiert zu haben, ebenfalls mit jenem Prinzipal Carl für identisch zu erklären.*)

Von einem Karl Paul, dem Sohne eines Oberstlieutenants, der 1628 als Führer einer Gesellschaft junger, meistenteils studierter und wohl erzogener Leute, welche den alten Wust der Meistersänger, der Fastnachtspiele und geistlichen Komödien durch Vorstellung übersetzter Stücke zu verdrängen suchten, weifs ja übrigens auch die „Chronologie des deutschen Theaters" (1775 p. 26) zu berichten. Bei der bekannten Unzuverlässigkeit dieses Buches besonders in allem, was Chronologie betrifft, ist jedoch auf diese Angabe nicht allzu viel Gewicht zu legen.

Jedenfalls unterliegt es nach dem Gesagten wohl keinem Zweifel mehr, dafs wir es bei dem „Prinzipal Carl" des deutschen Hamlet mit einer historischen Persönlichkeit zu thun haben und es ist gestattet, aus den für diese festgestellten Daten einen Schlufs auf die Entstehungszeit des deutschen Hamlet selbst zu ziehen. Offenbar rührte die Redaktion von Carl selbst oder einem Mitgliede seiner Truppe her. Auf diesen Ursprung weist, abgesehen von allem anderen, auch die Verherrlichung des Schauspielerberufs, die Hamlet in den Mund gelegt wird:

Die Komödie hat die gewünschte Wirkung gehabt, der König hat sich mit dem Hof entfernt (II, 9.):

Corambus: Die Comödianten werden eine schlechte Belohnung bekommen, denn ihre Action hat den König sehr mifsfallen.

Hamlet. Was sagst du Alter, werden sie eine schlechte Belohnung empfangen? und ob sie schon übel von dem König belohnt

*) Man braucht um diese Zeit in dieser Beziehung nicht allzu ängstlich zu sein. Die Komödianten wechseln die Namen. Ich erinnere nur an: Joris Jollifous, George Jeliphus, Joseph Jori, alles ein und dieselbe Person. Vgl. Mentzel a. a. O. p. 75 ff.



werden, so werden sie doch von dem Himmel desto besser belohnet werden.

Corambus. Ihro Hoheit, kommen denn die Comödianten auch in den Himmel?

Hamlet. Was, meinest du, alter Narr, dafs sie nicht auch allda ihren Platz finden, darum gehet hin und tractiret mir diese Leute wohl.

Corambus. Ja, ja, ich will sie tractiren, wie sie es verdienen.

Hamlet. Tractiret sie wohl, sag ich, denn es geschiehet kein gröfser Lob, als durch Comödianten, denn dieselben reisen weit in die Welt; geschiehet ihnen an einem Orte etwas gutes, so wifsen sie es an einem anderen Orte nicht genug zu rühmen, ihr Theatrum ist wie eine kleine Welt, darinnen sie fast alles, was in der grofsen Welt geschieht, repräsentiren. Sie erneuern die alten vergefsenen Geschichten und stellen uns gute und böse Exempel vor; sie breiten aus die Gerechtigkeit und löbliche Regierung der Fürsten, sie strafen das Laster und erheben die Tugenden, sie rühmen die Frommen und weisen, wie die Tyrannei gestraft wird: darum sollt ihr sie wohl belohnen.

Corambus: Nun sie sollen schon ihren Lohn haben, weil es solche Leute sind."

Aus allen angeführten Gründen komme ich zu dem Schlufs: die Redaktion des deutschen Hamlet, wie sie uns die Reichardsche Handschrift überliefert, ist sicher nicht vor 1650, wahrscheinlich erst um 1670, unter allen Umständen also in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf norddeutschem Boden entstanden.

Ich kann aber nicht unterlafsen, bei dieser Gelegenheit noch eine Vermutung auszusprechen, welche die Schauspielerszenen des deutschen Hamlet noch in einem ganz besonderen Lichte erscheinen läfst.

Wir wissen aus der oben angeführten Urkunde, dafs die Carlische Truppe ihre Reisen über Deutschland hinaus erstreckt, dafs sie sowohl in Dänemark wie in Schweden bei Hofe gespielt hat; und es ist daher nicht unmöglich, dafs die Details der Reise, welche dem Prinzen Hamlet berichtet werden, wirkliche Erlebnisse der Gesellschaft auf einer ihrer Fahrten nach Norden wiedergeben.

Sie erscheinen als „fremde hochdeutsche Komödianten", die sich auf die Nachricht hin, dafs am dänischen Hofe Festlichkeiten bevorständen, übers Meer gewagt haben. Konträrer Wind hat ihre Reise verzögert, sie kommen zu spät und bitten nun nur um Erlaubnis, eine Vorstellung geben zu dürfen, „damit wir unsere weite Reise nicht gar

umsonst mögen gethan haben.“ Das könnte wörtlich in einer Eingabe an die fremde Behörde stehen, ist aber immerhin so allgemein gehalten, dafs es nicht notwendig auf einen bestimmten Fall bezogen werden mufs. Aber nun die beiden ganz individuellen Züge: die Erzählung von den Mitgliedern „den Studenten“, die in Hamburg Condition genommen, und von dem Ehepaar, das am sächsischen Hof geblieben,*) die legen die Vermutung nahe, dafs für die Schauspielerszenen nicht nur der Prinzipal den Namen, sondern auch die Erlebnisse seiner Truppe wenigstens zum teil den Stoff hergegeben habe.**) Und die Vorstellung, dafs die armen Teufel, die ihr Schauspielerelend dem Prinzen Hamlet auf der Bühne klagten, in Wirklichkeit aus dem Rahmen des Stückes heraus tretend, ihr Schicksal der lebendigen Majestät von Dänemark, die im Parterre safs, ans Herz legten, hat etwas entschieden belustigendes.

Jena.

*) Im Januar und Februar 1674 und im Februar 1679 spielten in Dresden die „Hamburgischen Komödianten“. cf. Fürstenau. Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. I. p. 244 und 253 f. 1655 bezeichnet sich die Paulische Gesellschaft in Basel als Hamburgische Komödianten.

**) Auch die Bitte des Prinzipals nach Beendigung des Spiels (II. 8) um einen Reisepafs ist durchaus der wirklichen Situation entsprechend.

Zur Litteratur und Charakteristik des magyarischen Folklore.

Von

Ludwig Katona.

Allgemeines.

Ob die mannigfaltigen Gebilde, die ein rühriger, aber bis zum heutigen Tage von keinen anderen als willkürlichen und sozusagen individuell wandelbaren Zweckbestimmungen geleiteter Sammlerfleifs aufzuhäufen und ohne weitere Sorge um ihre eventuell auch fragliche Zusammengehörigkeit unter den Vieles — wir fürchten auch Heterogenes umfassenden Namen: „folklore“ zu stellen nicht müde wird, — ob das bunte Quodlibet von allen möglichen Kundgebungen der Volksseele (?), das unter diesen bequemen (weil durch einen conventionellen Gebrauch zu kosmopolitischer Farblosigkeit abgewetzten und ungemein dehnbaren) Terminus Platz gefunden, im Wesentlichen seiner wechselreichen Erscheinungsform auch etwas Gemeinsames habe, das eine Vereinigung unter denselben Gesichtspunkt nicht nur erlauben, sondern geradezu fordern dürfte: das ist gewifs keine müfsige Frage, wenn man in Betracht zieht, wie an eine erspriefsliche Durchforschung des zusammengebrachten Rohmaterials nicht eher zu denken ist, als jener gemeinsame Zug erkannt und hervorgehoben sein wird, nach dessen Mafsgabe dann eine klare Bestimmung des Begriffes und Umfanges sowie des Zweckes und der Methode als unerläfslicher Postulate einer noch ungeborenen Folklore — Wissenschaft zu gewärtigen wäre.

Mit leicht hingeworfenen und von mancher Seite noch leichter aufgenommenen Andeutungen eines Systems, wie J. G. v. Hahn*) seinerzeit ein solches gegeben zu haben meinte, ist solange nur wenig

---

*) Griechische und Albanesische Märchen. . Leipzig, 1864. I, S. 13, 2. Note. Vgl. G. Krek, Einleitung in die slavische Litteraturgeschichte. 2. Aufl. Graz 1887. S. 483.

geholfen, bis eine zwingende Begründung gerade dieser, alle anderen ausschliefsenden Gliederung aus einer unanfechtbaren Definition, die vor Allem erforderlich wäre, sich nicht von selbst herleiten läfst. Was sollen wir auch mit der formalen und realen Seite des „natürlichen durch mündliche Übertragung fortgepflanzten Geistesschatzes" der Völker anfangen, wenn uns dieser nur in solch nebelhaften Umrissen gezeigt wird als da sind: „die Sprache als der Inbegriff der lautlich fixirten Denkgesetze und die Sitte als Inbegriff der Lebensform" auf der formalen Seite, — denen Sage und Märchen mit höchst tiefsinniger Deutung selbstverständlich, dann Fabeln und Sprüchwörter, „welche die Natur des Menschen und dessen Verkehr mit anderen untersuchen", nebst Liedern und Witzen, Rätseln und Schwänken gegenüberstehen, wobei ausdrücklich bemerkt wird, dafs nur die drei letzteren von Volk zu Volk wandern; was vermögen uns — frage ich — dergleichen Orakelsprüche zu nützen, wenn sie nur zu deutlich auf die Begründung einer vorgefassten Meinung hinzielen, die sich den Tatsachen spröde und unbeugsam entgegenstemmt? Eine „quaestio facti" hat Benfey mit vollem Recht die Frage nach der Wanderung der Märchen wiederholt genannt, — und ich möchte dieselbe auf die Gesamtheit aller Überlieferungen ausdehnen, ohne dabei auf eine Sonderung der schriftlichen von der mündlichen mehr Gewicht zu legen, als bei einem unablässigen Übergang der einen in die andere möglich und erlaubt ist. Auch wäre es nach meinem Dafürhalten ein vergebliches Bemühen, aus Spielereien einer ungezügelten Fantasie, die im besten Falle einiger der Völkerkunde zugute kommenden Züge nicht entbehren, mehr als was in ihnen liegt herausklügeln zu wollen und in Märchen, die vor tausend und abertausend Jahren höchst wahrscheinlich ebenso tendenzlos erdichtet, oder um roher zu sprechen: erlogen wurden wie unschuldig und ohne alle belehrende Absicht dieselben heute erzählt werden, — einerseits stets „die menschlichen Anschauungen der Naturkräfte und Naturverläufe," oder wie von anderer Seite geschieht, den symbolischen Ausdruck ethischer und ritueller Gesetze zu suchen, welche samt und sonders auf den Ahnenkult zurückzuführen wären. Es giebt Gespenster, die sich nicht bannen lassen und Metrodoros von Lampsakos,*) samt seinem Lehrer Demokritos

*) Ἀγαμέμνονα τὸν αἰθέρα Μητρόδωρος εἶπεν ἀλληγορικῶς — sagt von ihm s. v. Hesychius. Cf. Plato; Jon p. 530 C., wo Metrod. mit Stesimbrotos dem Thasier und einem sonst unbekannten Glaukon in einer Reihe genannt wird. S. auch Diogenes II, 11. Athenagoras Leg. pro Christ. p. 3. ed. Oxon. und besonders Tatian. Orat. ad Graec. c. 37.

und seinem Freunde Anaxagoras, kann ebenso wenig tot gemacht werden wie Euhemeros und sein treuer Schildknappe Diodor, der nach eigenem Geständnis einen guten Teil der damals bekannten Welt bereiste, um Zeugnisse für die schale Lehre seines Meisters zu sammeln. — Weniger um den verborgenen Sinn bekümmert, der in den meisten volkstümlichen Überlieferungen stecken soll, möchte ich das Augenmerk emsiger Forscher auf die unverkennbare Tatsache gerichtet sehn, dafs eine grofse Anzahl der in aller Herren Ländern kursierenden Märchen und Erzählungen zunächst nachweisbar litterarischen — und zwar ganz nahe liegenden Quellen entstammt, die indessen bisher nur ausnahmsweise einiger Beachtung gewürdigt wurden. Ich meine die sogenannte Pfenniglitteratur, deren Erzeugnisse, wenn solche durch ein ehrwürdiges Alter geheiligt erscheinen, als wertvolle „Volksbücher" hochgeschätzt und gelehrter Kommentare gewürdigt, — wenn sie aber erst heutigen oder gestrigen Datums sind, als der ärgste Schund mifsachtet und als „Gift für das Volk" denunziert werden, — wobei ich nur das Eine nicht recht begreifen kann, wie der Inhalt dieser so schrecklich verketzerten, auf Löschpapier sehr elend gedruckten Büchlein im Werte sofort um ein Unendliches zu steigen vermag, wenn derselbe, als mehr oder minder getreue Erinnerung an das Gelesene, einem professionellen oder dilettierenden Märchenjäger mündlich mitgeteilt und von ihm pietätsvoll aufgezeichnet wird? Und was von den Märchen in dieser Beziehung gilt, das mufs — wenn schon in beschränkterem Mafse — auch für den Aberglauben und sogar für das Volkslied von keiner geringen Bedeutung sein. Man braucht nur an den Cisiojanus (magy. Csizió) und die reichhaltigen Traumbücher, ferner an die fliegenden Blättchen zu denken, die so Vieles zur Verbreitung eines Liedes aus einem Gau über das ganze Land beitragen und ausnahmsweise auch der Landes- und Sprachgrenzen ohngeachtet von einem Volke zum andern hinübergelangen. Ich mufs aber noch weiter gehen und für gewisse — mit der Volkssitte und dem traditionell geheiligten Brauch in engem Zusammenhang stehende Formeln, wie die stereotypen Verse unter Anderem sind, mit denen bei ungarischen Bauernhochzeiten der Brautführer die Gäste einzuladen, die Braut von ihren Eltern zu verabschieden und bei Tische die einzelnen Speisen einzuführen hat,*) — dem eben erwähnten litterarischen Vehikel der Verbreitung nicht nur einen wichtigen Anteil n e b e n, sondern geradezu

*) „Vőfély Kötelesség".

den überwiegenden vor der mündlichen Überlieferung einräumen. Dasselbe kann mit einiger Beschränkung von den zu bäurischen Puppenspielen herabgesunkenen Mysterien gesagt werden, die auch in geschriebenen Heftchen — und nur äufserst selten, wenn überhaupt je, von Mund zu Mund übermittelt werden. Das mag wohl seltsam klingen und im Hinblick auf die grofse Zahl der Analphabeten in den unteren Volksklassen einige Bedenken erwecken, zumal die meisten Märchensammler einiges Gewicht darauf zu legen scheinen, wenn sie ein und das andere Stück ihrer Kollektionen mit der Bemerkung begleiten können, sie hätten dasselbe von einem (gewöhnlich 80jährigen) Mütterchen gehört, das des Lesens und Schreibens unkundig war und die Grenzen seines Heimatsdorfes nie überschritten hat, — was ganz wohl angehn mag, ohne dafs es darum ausgeschlossen wäre, dafs die gute Alte den gröfsten Teil ihres reichen Märchenschatzes in der Spinnstube aufgeklaubt haben dürfte, wo gewöhnlich der beurlaubte oder ausgediente Soldat das grofse Wort führt, der vor einigen Jahrzehnten noch in der Lage war, Märchen, die er in Venedig, Mantua oder Ferrara gehört hatte, brühwarm nach Ungarn zu bringen. Die Kasernen, — in denen besonders vor der erst ganz jungen Territorialeinteilung ein buntes Gemisch von Vertretern aller Nationalitäten, die Österreich-Ungarn beherbergt, durch den engen und ununterbrochenen Verkehr zur schönsten Eintracht und zu gegenseitiger Verständigung abgerichtet wurde, — noch mehr aber die früher häufigeren Dislokationen der Regimenter auf einem bedeutend weiteren Spielraum und bei längerer Dienstzeit als heute, — das abenteuerlichere und wechselvollere Soldatenleben mit einem Wort, wie es vor 48 und mit einiger Einbufse bis 66 beschaffen war, — mufs überhaupt als ein hochwichtiger Faktor beim Austausch von Märchen und Sagen, Schwänken und besonders von unsauberen Erzählungen, daneben aber von abergläubischen Meinungen und Bräuchen, so wie von Sprichwörtern und manchmal auch Liedern zwischen Völkern verschiedener Zunge — und zwar auch solchen, die in gröfseren Massen mit einander nicht verkehren, — in Betracht gezogen und seiner Bedeutung gemäfs gewürdigt werden. So viel insbesondere zur Entkräftung der von gegnerischer Seite*) aufgestellten Behauptung, dafs von einer Wanderung der Schwänke und unflätigen Erzählungen wohl, von einer solchen der

*) Vgl. z. B. Hahn a. a. O. I, S. 8: „Der Schwank, aber gewifs nicht das Märchen, ist eine beliebte Unterhaltung der Männer aller Klassen."

Märchen aber keineswegs die Rede sein könne, weshalb auch die ersteren den letzterwähnten gegenüber von ganz untergeordnetem Wert seien.*) Allerdings müssen dann die Anhänger jener Schule, die den Wert der Märchen eher zu hoch als zu niedrig veranschlagt, mit aller Gewalt gegen die ihren Lieblingen so gefährliche Lehre von der Wanderung ankämpfen, da nach ihrer eigentümlichen Auffassung ein Märchen, dem der verhängnisvolle Importstempel aufgedrückt ist, sofort all des tiefen Sinnes, der ihm ohne jenes Brandmal innewohnen würde, verlustig wird. Wir sind den Herrn, die uns manchmal in ihre Karten gucken lassen, zu grofsem Danke verpflichtet, können aber von einer Mythologie, Kultur- und Sittengeschichte keine hohe Meinung haben, die ihre gewichtigsten Belege aus Märchen holen, d. h. aus Quellen, die nach unserer Überzeugung – ebenso gut wie die Schwänke und Anekdoten — als „erborgte Waare“ von einem Ende der Welt zum andern getragen werden und für uns in erster Reihe litterarische Monumente und Zeugnisse für den Verkehr um nicht zu sagen: den geistigen Tauschhandel unter den verschiedensten Völkern sind. Litterarische haben wir gesagt und müssen das Wort im Gegensatz zum Traditionellen betonen, wenn unter diesem, im Widerspruch mit der räumlichen und zeitlichen Ubiquität der meisten Märchenstoffe, eine blos auf stammverwandte Völker beschränkte Überlieferung verstanden wird, die wir nicht einmal für Elemente des Volksglaubens und der Sitte gelten lassen können, da eine solche Annahme im Bezug auf den Aberglauben und Brauch des magyarischen Volkes z. B. zum ungeheuerlichen Schlufs führen müfste, dafs die Ungarn keine Ugrier, auch keine Turko-Tataren, sondern die reinsten Indogermanen seien. Haben aber die Magyaren in auffallend kurzer Zeit den unverhältnismäfsig gröfseren Teil ihres angestammten Aberglaubens und ihrer ureignen Sitten gegen jenen und diese der mit ihnen in nähere Berührung gekommenen arischen Völker eingetauscht, so müfste man dieser Tatsache gegenüber entweder die reine ungetrübte Überlieferung und das treue Festhalten an dem Althergebrachten für ein ausschliefsliches Privilegium der arischen Rasse erklären, oder sich zur Annahme verstehen, dernach die Magyaren in ihren Ursitzen und mit andern Völkern noch unvermischt ein aufgeklärter, ganz vorurteilfreier Stamm gewesen und erst aus dem Ver-

*) „Der Wert dieser Gebilde wird schon dadurch wesentlich beeinträchtigt, dafs sie als erborgte Waare auf dem Markte der Volkstradition coursieren.“ G. Krek, a. a. O. S. 778. (Hinter der eigensinnigen Distinktion Hahns scheint mir eigentlich doch nur Wuks geistreiche Einteilung der Märchen in „männliche und weibliche“ zu stecken).

kehr mit den Ariern ihrer neuen Heimat die grofse Menge blöder und schädlicher Meinungen, die heutzutage bei den unteren Klassen dieses Volkes so fest eingewurzelt sind, sich angeeignet haben. Allerdings giebt es noch ein Drittes, dieses ist aber eben die von den Rigoristen der Traditions-Theorie in Acht und Bann gelegte Lehre von gegenseitigem Austausch, die freilich die Möglichkeit nicht ausschliefst, dafs auch der indogermanische Volksglaube ein Produkt wiederholter Fusionen heterogener Bestandteile sein könnte.

Aus dem Bisherigen müssen wir den Schlufs ziehen, dafs eine selbständige Folklore-Wissenschaft insofern überflüssig ist, als die meisten Untersuchungs-Objekte, die man unter den Sammelnamen „Folklore" zusammenzufassen pflegt, zu dem Gebiet der vergleichenden Litteraturgeschichte gehören, — die übrigen aber, wie Aberglauben, Sitte und Brauch, so wie die kulturhistorischen Zeugnisse der Sprache, welche Hahn in den ersten Abschnitt seines „formalen" Teiles verweist, Gegenstände der Volkskunde (Ethnologie) d. h. der Natur- und Kulturgeschichte eines Volkes sind und aus dem untergeordneten Verhältnisse zu dieser Wissenschaft herausgerissen nur dann zu einer der vergleichenden Litteraturgeschichte oder der vergleichenden Sprachforschung analogen Disziplin entwickelt werden könnten, wenn man sich eben bezüglich einer jeden dieser Kategorien zu „Spaziergängen um die Welt"*) entschliefsen wollte, die gewifs auch hier ungemein lehrreich sein und der Völkerpsychologie zu gute kommen würden.**)

Will man demnach die Gesamtmasse dessen, was heute unter „Folklore" verstanden wird, auf ein bestimmtes Volk und dessen Sprache bezogen untersuchen, so könnte man dies dem Obigen entsprechend ungefähr in der folgenden Ordnung vornehmen:

I. Objekte der vergleichenden Litteraturgeschichte, und zwar
   1. Märchen, (auch Tiermärchen, doch keine Fabeln, da ich unter solchen blofs didaktische Tiermärchen verstehen möchte, die wohl jeder Volkslitteratur fremd sein dürften).
   2. Schwänke, Schnurren, Anekdoten etc.

*) Hugo Schuchardt: Über die Lautgesetze. Gegen die Junggrammatiker. Berlin, R. Oppenheim. Dezember 1885. S. 38, 9. Z. v. u.

**) Es freut mich, in W. Wundts unlängst erschienenem wertvollen Aufsatz „Über Ziele und Wege der Völkerpsychologie" (Philos. Studien, IV.) — Folklore, Volkskunde, Völkerpsychologie und ihr gegenseitiges Verhältnis betreffend — im Wesentlichen derselben Anschauung zu begegnen, die ich oben ausgesprochen habe.

3. Lieder, Balladen und Verwandtes.
4. Spott- und Scherzgedichte.
5. Kinder- und Ammenlieder.
6. Tanzreime.

---

7. Mysterien und Ähnliches.
8. Kinderspiele und Volksbelustigungen dramatischer Form.

---

9. Rätsel.

II. Objekte der Volkskunde, in vergleichendem Zusammenhange zugleich solche der Völkerpsychologie:

1. Volksglaube und Volksbrauch (sich gegenseitig ergänzend) und zwar:
   a. mit Bezug auf die Seelenvorstellung,
   b. „ „ „ den Totenkult,
   c. „ „ „ übernatürliche Wesen, die das Menschengeschick bestimmen,
   d. „ „ „ Schutz- und Abwehrmittel gegen böse Einflüsse.

---

2. Epischer Niederschlag des Volksglaubens = Sagen (im eigentlichen, noch näher zu bestimmenden Sinne des Wortes.)

---

3. Herkömmliches, (das ohne direkt aus dem Volksglauben zu fliefsen, mit Satzungen desselben sich oft berührt).
   a. Im Familienleben.
   b. Im geselligen Verkehr.
   c. Mit Bezug auf die materiellen Existenzbedingungen.

---

4. Zeugnisse der Sprache:
   a. lexikalische,
   b. sententiöse (Sprichwörter und Redensarten).
   Beide: α. für die materielle } Kultur.
   β. „ „ geistige } Kultur.

I.

Märchen und Schwänke.*)

Das ungarische Wort für Märchen ist: mese, mesé-l-ni = ein Märchen erzählen; mese-beszéd = leeres, unwahres Gerede, müſsiges Geschwätz. Mese ist übrigens dem Volk eine jede „unwahre“, erdichtete Erzählung, (vgl. Joh. Arany in seinem Gedicht „Családikör“: „Nem mese ez, gyermek“, womit der Dichter im Gegensatz zum Märchen eine wahre Begebenheit, historische Tatsachen meint,) also auch Schwank, Anekdote und Fabel.**) Eigentümlich ist die Bezeichnung des Rätsels als találós-mese, (ki-talál-ni = erraten) obschon einige der mir bekannten magyarischen Rätsel wie kleine Märchen sich anhören. Das Wort ist meines Wissens bisher noch unerklärt, ich habe es wenigstens weder bei Budenz (Magyar-Ugor Összehasonlitó Szótár) noch bei Vámbéry, (A magyarok eredete) noch auch bei Miklosich (Die slav. Elem. im Magy.) finden können. Nagy-Szótár wird wohl — wie für Alles so auch für dieses Wort eine Erklärung haben, diese dürfte aber — a potiori zu urteilen — kaum einer Beachtung würdig sein. Zur Bedeutung des Wortes (in einer Reihe mit den unvolkstümlichen rege und monda***) = Sage) vgl. noch Ipolyi: Magyar Mythologia S. XXIV. Anm.

1. §. Litteratur:

Die erste ungarische Märchensammlung (besser gesagt: Sammlung ungarischer Märchen) hat Georg Gaal in deutscher Sprache herausgegeben.

---

*) Allgemeine Betrachtungen über die magyarischen Volksmärchen hat zuerst Em. Henszlmann gegeben. („Magyarországi népmesékről,“ gelesen i. d. Kisfaludy-Ges., den 31. Juli, 1847). Gerade 20 Jahre später hielt L. Arany (in ders. Ges.) seinen Vortrag: „Magyar népmeséinkről,“ (Kisfaludy-Társaság Evlapjai. Uj folyam, IV. Köt. 108—191) und nichts könnte den Wert dieser beiden Arbeiten, im Vergleich miteinander, besser bestimmen und zugleich beredter für die relative Verlässlichkeit ihrer Folgerungen sprechen, als die Tatsache, daſs H. auf dem schwanken Grunde von 14 magyarischen Original-Märchen sich zur romantischen Lehre der Grimm'schen Schule bekennt, — während A. das ihm vorliegende Material von 240 M. mit dieser Lehre bereits nicht in Einklang zu bringen vermag und — einige Inkonsequenzen abgerechnet auf dem von Benfey gewiesenen Wege wandelt.

**) Vgl. L. Arany in seinem soeben angeführten Aufsatz, a. a. O. S. 111.

***) Das erste ist dem Volk ganz unbekannt, obwohl kein Produkt der Spracherneuer; das zweite nur in der Verbindung: mende-monda, also als „reduplicated word“, mit derselben Bedeutung wie mese-beszéd.

1. Märchen der Magyaren, bearbeitet und herausgegeben von Georg von Gaal. Wien 1822.

Die Sammlung enthält 17 Märchen, die der Verfasser, wie es in der Vorrede S. V ausdrücklich heifst, aus dem Munde eines alten Ungarn, der keine andere als seine Muttersprache verstand, aufgenommen. So Grimm K. M. III[3], S. 345 — der mit sichtlicher Freude und Dankbarkeit „überall den echten, oft trefflichen Grund“ in der Mitteilung erkennt und nur gegen die Darstellung den Tadel erhebt, dafs sie „zu gedehnt sei und manchmal an jene falsche Ironie streife, von der sich moderne Erzähler, wie es scheint, nicht leicht losmachen,“ was wohl so viel heifsen soll, dafs Gaal zumeist in der Musäus'schen gezierten Art erzählt und seine Märchen einem „gebildeten“ Publiko mundgerecht zu machen bestrebt ist. Jener „alte Ungar“ übrigens, mit dem unschätzbaren Vorzug seiner Einsprachigkeit, spaltet sich in der Vorrede des viel später herausgegebenen Original-Textes in unterschiedliche Gewährsmänner, von denen in erster Reihe einige ausgediente Soldaten hervorgehoben werden.

Dafs die meisten dieser Märchen ähnlichen deutschen entsprechen, hat schon Grimm a. a. O. gezeigt. Drei von denselben sind in Kletkes Märchensaal aufgenommen und zwar Nr. 3 „die gläserne Hacke,“ Nr. 6 „das Märchen vom Pfennig“ (zu dem Grimm im Deutschen kein entsprechendes gefunden; er hätte eben im Germanischen suchen müssen, wo ihm dann die Ähnlichkeit des Kernes mit Vilcina- oder Thidrekssage c. 70 gewifs nicht entgangen wäre; auffallend ist die Übereinstimmung des ganzen Märchens mit dem finnischen „vom Manne, der als Vogel über die Lande flog, als Fisch durch das Wasser schwamm,“ s. Erik Rudbeck IV, 8 ff. und Emmy Schrecks Übers. Nr. 19, S. 165, ferner mit dem litauischen bei Schleicher S. 102 und einem deutschen Märchen bei Ey, Harzmärchenbuch S. 165. An die Stelle des Siegsteins der Saga ist im finnischen ein siegspendendes Schwert, im magyarischen und deutschen ein Zauberring, im litauischen aber ein Fernrohr*) getreten. Vgl. Hahn, Gr. u. alb. M. S. 41, 2. Note und Nr. 8 „die dankbaren Tiere“, das wir weiter unten des näheren besprechen wollen.**)

---

*) Dieses optische Instrument ist auch magyarischen und rumänischen Märchen nicht unbekannt. Vgl. Hahn Nr. 47 und Grimm Km. Nr. 129.

**) Die obgedachten 3 Märchen Gaals siehe bei Kletke Bd. II, S. 31 ff. S. 26 ff. u. S. 19 ff.

Ebenfalls in deutscher Sprache erschienen die

2. *Magyarischen Sagen und Märchen von Johann Grafen Mailáth. Brünn 1825. Zweite erweiterte Aufl. Stuttgart und Tübingen 1837 in 2 Bdn.*

Die erste enthielt im Ganzen sechs Märchen,*) „die zwar, wie ausdrücklich gesagt wird, aus dem Munde des Volks aufgenommen, aber aus mehreren zusammengesetzt sind; dadurch ist eine Anhäufung des Wunderbaren entstanden, die das Wesen des Märchens zerstört, das eine Vereinigung des Unerhörten mit dem Gewöhnlichen und Alltäglichen verlangt.“ Ein Fehler, den man mit Grimm (K. M. III³, S. 393) — ohne über das Wesen des Märchens mit ihm gleicher Ansicht zu sein — den meisten ungarischen Märchensammlern und Herausgebern zum Vorwurf machen könnte. Es soll meine angenehmste Pflicht sein, die löblichen Ausnahmen des Weiteren zu bezeichnen. Verwandtschaft der meisten Mailáthschen Märchen mit deutschen: bei Grimm a. a. O.; drei derselben, nämlich: „Eisen-Laczi“, „Zauberhelene“ und „Pengö“ bei Kletke II. B. S. 1 ff., 6. ff. und 12 ff. mitgeteilt.

Der Zeitfolge nach am nächsten stehen die Märchen in

3. *Népdalok és Mondák. A Kisfaludy-Társaság megbizásábul szerkeszti és Kiadja Erdélyi János. Pest, Beimel Józsefnél (Emich G. bizományа) I. Köt. 1846, II. 1847, III. 1848.*

Wichtiger als für das Märchen ist diese Sammlung fürs Volkslied, dem der Herausgeber seine vorwiegende Sorgfalt zugewendet hat. Auch enthält der I. Bd. nur drei Märchen, von denen das letzte kaum ein solches genannt werden kann. Eine reichere Ausbeute gewährt der II. mit zwölf und der III. mit zwanzig Stücken. Die Darstellung ist sehr ungleich, ab und zu den echten Volkston treffend, von dem dann einige Märchen mit ihrem hochtrabenden Stil um so greller abstechen. Ein Fortschritt gegen Gaal und Mailáth kann es genannt werden, dafs die Erzählung nur selten an der ermüdenden Weitschweifigkeit jener leidet und auch die Verschmelzung mehrerer Märchen zu einem nur in wenigen Fällen gerügt werden mufs, da sie — nach fremden Analogien zu urteilen — in den übrigen wohl auf Kosten der Erzähler selbst zu setzen sein wird. Eine deutsche Übersetzung der Märchen dieser Sammlung gab

*) Eine ungarische Übersetzung erschien unter dem Titel „Magyar regék, mondák, népmesék. Forditotta Kazinczy Ferencz. Kiadta Kazinczy Gábor. Pest 1864.“



G. Stier, Ungarische Märchen und Sagen. Aus der Erdélyischen Sammlung übersetzt . . . Berlin 1850.

Nach dieser sind einige Stücke mit deutschen Parallelen zusammengehalten bei Grimm a. a. O. S. 393, wo unter anderem gesagt wird; „Einiges gehört den Ungarn allein, ist schön und sinnreich, wie z. B. der Traum (Stier S. 14) und die Pomeranzen (das. S. 83)." Wenn mit diesen Nr. 4 (S. 345 ff.) des II. Bandes der ungarischen Ausgabe gemeint ist, so stehts um das Eigentumsrecht der Magyaren auf dieses Märchen sehr schlecht, oder wir müfsten annehmen, dafs Carlo Gozzi das Sujet zu seinem berühmten L'Amore delle Tre Melerance auf einem noch unaufgeklärten Wege aus Ungarn bezogen habe. Dieses weitverbreitete und schon im Pentamerone V, 9: Le trè Cetre aufgezeichnete Märchen gehört zu den beliebtesten in Ungarn und wird in mehreren Varianten erzählt. Für die drei Citronen oder Pomeranzen (im rumänischen Granatäpfel, im sicilianischen drei Kästchen) stehen in einigen magyarischen Märchen drei Rohrhalme. So bei Arany L. 128 ff. — Nyelvör I, 374; IV, 473; VII, 182; XIV, 519.— Merényi, Ered. Népm. II, S. 35.

Vierunddreifsig Jahre nach dem probeweise in deutscher Sprache sich schüchtern hervorwagenden Bruchstück der Gaalschen Sammlung erschien ein gröfserer Teil derselben im Urtext, aus dem Nachlafs Gaals veröffentlicht.

4. Gaal György Magyar Népmese-gyüjteménye. Kiadták Kazinczy Gábor és Toldy Ferenc. Pesten. Emich G. sajátja. I. 1860 (Uj olcsó kiadás.) II. 1857. III. 1860. (Kl. 8°.)*

Die Publikation, die von zwei in der ungarischen Litteraturgeschichte rühmlich bekannten Namen eingeführt ward, mufste beim dreiundfünfzigsten Märchen mit dem dritten Bändchen abbrechen. Der ganze handschriftliche Nachlafs soll, nach dem Bericht der Herausgeber, achtzig Märchen enthalten. Dem Sammler wird nachgerühmt, dafs er weder Kosten noch Mühe sparte, und wir sind die letzten, die daran zweifeln wollten, obschon „temérdek" (ungeheuer viel) vor den ersten etwas übertrieben aussieht. Es wäre nur wünschenswert gewesen, dafs der verdienstvolle Mann**) der schriftlichen Aufzeichnung durch die Gewährsmänner selbst, das Nachschreiben ihrer mündlichen Darstellung vorgezogen hätte. Denn es ist leider nicht zu verkennen,

*) Die erste Ausgabe 1856; mir liegt der erste Band nur in der zweiten vor.

**) Seine Biographie s. in Toldy Ferenc: Irodalmi Arcképek. Pest 1856. I, Nr. 11.

dafs die improvisierten Schriftsteller, um ihre Arbeit ganz gut zu machen und das Trinkgeld ehrlich zu verdienen, sich einer möglichst breiten und dabei oft inhaltsleeren Ausdehnung des ihnen zu Gebote stehenden armseligen Stoffes befleifsigt und denselben aus ihren anderweitigen Lesefrüchten bereichert haben. Einige waren schon weniger gewissenhaft und fanden es bequemer, das erste beste Zweigroschen-Heft der oben bereits erwähnten Jahrmarkt- und Kirmess-Litteratur einfach auszuschreiben, wie z. B. der namenlose Held, so Nr. 36 (III, S. 94 ff.) beigesteuert, in dem schon die Stadt Amsterdam, wo der jüdische Zauberkünstler „Matadáj“ sein Netz nach dem kleinen Lamech auswirft, samt der Höhle „Szaksza“ nur zu deutlich an die wunderschöne, wahre und ungemein lehrreiche Geschichte von dem Zauberschlofs*) Xa-Xa erinnert, die noch zum Überflufs dem Kopisten (oder Übersetzer!) in deutscher Sprache vorlag, wie aus dem unten Angemerkten mit grofser Wahrscheinlichkeit zu schliefsen ist.

Anderes ist den Gestis Romanorum entlehnt, so Nr. 52, (III, S. 223), dessen Abweichungen indes von c. 153 der weltbekannten Sammlung einige Aufmerksamkeit verdienen. Eine Vergleichung mit J. Hallers „Hármas Istória“ (1695) — deren zweiter Teil unter dem Titel „Példabeszédek“ die Gesta widerspiegelt — würde vielleicht zeigen, dafs dieselben weniger von der Entstellung durch mündliche Tradition als von der erwähnten litterarischen Quelle bedingt sind. Hallers Werk (im ersten Teile eine märchenhafte Geschichte Alexanders nach dem Pseudokallisthenes**) und im dritten den Trojanischen Krieg nach des Dares Phryx und Dictys Cretensis***) Darstellung enthaltend) war überhaupt eines der volkstümlichsten Bücher des vorigen Jahrhunderts in Ungarn und wurde noch im Anfang des XIX. besonders von den unteren Volksklassen gierig verschlungen. Joh. Arany, der Sohn eines unbemittelten Bauern zu Szalonta (geb. im Jahre 1817), rechnet dasselbe zur Lektüre seiner Kinderjahre. (S. Aranys Selbstbiographie, deutsch in der ungarischen Revue 1883. S. 1—19; die einschlägige Stelle S. 3.)

*) Dem Gewährsmann ist unter anderem der kleine Lapsus passiert, dafs er Schlofs-lakat mit Schlofs-vár verwechselt, s. S. 98. Volksbuch und Märchen enthalten die Erzählung von Aladdins Wunderlampe aus 1001 Nacht.

**) Vgl Dunlop-Liebrecht, Gesch. der Prosadichtungen, S 183 u. Anm. 245a vgl. Anm. 246. S. auch Grässe, Litt.-Gesch. I, 1. p. 351 ff. u. Sagenkr. 438 f.

***) Beide galten nur dem Mittelalter als Verfasser der zwei apokryphen lat. Werke über den Trojanerkrieg. Vgl. Dunlop-Liebrecht 178 f. und Anm. 239, 240. Grässe Sagenkreise 114 u. Litt.-Gesch. I, 2. p. 1257.

Die Gaalschen Märchen betreffend sei noch bemerkt, dafs der erste Band (11 Stücke enthaltend) Nr. 1 und 2 mit der obenerwähnten deutschen Ausgabe, — Nr. 1, 2 und 8 mit Erdélyis Magyar Népmesék, Pest 1855,*) — der zweite aber (Nr. 12—25) Nr. 23 mit der deutschen Ausgabe und Nr. 13, 21, 22 mit Erdélyi, — der dritte endlich (Nr. 26—53) Nr. 33, 35, 43, 47 und 53 mit der deutschen Ausgabe, Nr. 50 mit Erdélyi und Nr. 28 mit Népd. és Mondák gemein hat, ferner dafs Nr. 53 nur eine fast wörtliche Wiederholung (keine Variante) von Nr. 23 ist.**)

Mehr als aus den bisher angeführten ist aus den nachfolgenden — entschieden den vorzüglichsten — zwei magyarischen Märchensammlungen zu holen, die mit zum Besten gehören, was wir auf folkloristischem Gebiet aufweisen können. Nun ist aber gerade bei diesen — mit vielem Verständnis fürs Volksmäfsige und einer beinahe durchgängig glücklich bewährten Begabung für getreue Wiedergabe des Erlauschten ein geschmackvolles Mafs und eine weise Ökonomie vereinigenden Dolmetschen am besten zu sehen, dafs alle die Anbeter der sogenannten reinen und unverfälschten Volksdichtung insofern einer — wir möchten fast sagen — willkürlichen Täuschung sich hingeben, als sie theoretisch auch die leichteste und kaum merkliche Idealisierung der ihnen so hochheiligen Dokumente (!) eines mysteriös schaffenden Volksgeistes nicht nur streng rügen und verdammen, sondern geradezu als ein Verbrechen brandmarken, — nichtsdestoweniger eines ihrer wachsamen Augen gerne zudrücken, wenn ihnen ein von kundiger Hand gepflückter Straufs reizender Feldblumen geboten wird, deren Schönheiten erst durch die geschickte, sich aber als Kunst keineswegs verratende Anordnung recht zur Geltung kommen. — Und das hat alles der grofse Jean-Jacques mit seinen genialen Schrullen getan! — Man sträubt sich eben mit unbegreiflicher Hartnäckigkeit gegen die einleuchtende Wahrheit, dafs alles mühevoll errungen und erkämpft,

*) Von den vorher angeführten Népdalok és Mondák desselben Herausgebers zu unterscheiden. War mir nicht zugänglich; enthält zwanzig Märchen, doch nichts Besonderes, was in den anderen Sammlungen nicht ebenso gut oder auch besser vertreten wäre; aufserdem füllen 108 Seiten von den 194 des Büchleins wörtlich übernommene sieben Stücke des Gaalschen Nachlasses.

**) Der Gaalsche Nachlafs ist auch in deutscher Übersetzung erschienen. Siehe *„Ungarische Volksmärchen. Nach der aus Georg Gaals Nachlafs herausgegebenen Urschrift übersetzt von G. Stier. Pesth, 1857."* Das Buch war mir nicht zugänglich und so kann ichs nicht konstatieren, ob es den ganzen Inhalt der drei Bändchen der Original-Ausgabe reflektiert.

durch allmälige Entwicklung vorbereitet werden mufs, und hält krampfhaft an der Lehre von der allesvermögenden „Gnade“ fest. Der gröfste Kunstdichter ist ein armseliger Stümper gegen den unbekannten Götzen: das Volk; die anmutigsten Lieder eines Goethe, Lenau, Burns oder Petöfi besitzen das einzige Verdienst, dafs sie ihren unerreichbaren Mustern, den echten Volksliedern nahegekommen sind; Alles, was unsterblich und erhaben ist, wurde nicht von einzelnen Auserwählten, sondern von einem vieltausendköpfigen Ungeheuer geschaffen, dem man Altäre baut und göttliche Ehren erweist, ohne je auch nur die theoretische Möglichkeit gewisser — schwindsüchtigen Abstraktionen entstiegener Trug- und Traumbilder näher geprüft zu haben. Und wenn noch der Wahn schöner und tröstlicher wäre als die Wahrheit! Oder müfste es nicht zum Verzweifeln um die seit Aeonen dauernde Gesamtarbeit der Natur bestellt sein, wenn gerade die Krone ihres im fortschreitenden Differenzieren stets einem Höheren zustrebenden Waltens, — wenn gerade der Menschengeist die allgemeingiltigen Gesetze der aufsteigenden Entwicklung verleugnen sollte? Hiermit soll der höhere Wert der Volksdichtung keineswegs bestritten werden, wofern es sich weniger um den ästhetischen Genufs als um eine Belehrung über den Volkscharakter handelt; ebenso fern sei es von mir, mit R. Gottschall*) in das andere Extrem verfallen zu wollen und zu viel abzusprechen, wo ich nur vor Übertreibung warnen möchte.

Anders verhält sich freilich die Sache, wenn wir die beiden Sammlungen, die uns zu der obigen Betrachtung verleitet haben, vom Standpunkte des Anhängers jener Doktrin betrachten wollten, welche an die „generatio spontanea“ der Märchen glaubt und der es, diesem ihrem Glauben gemäfs, unbedingt für ein Sakrilegium gelten mufs, wenn ein Tüpfel von einem I „gewissenlos“ weggelassen oder noch gewissenloser „eingeschmuggelt“ ist. Solange aber hierin die Paladine des heiligen Gral der Volksdichtung selbst mit keinem anderen Beispiel vorangehen als die von uns dankbar gepriesenen liebenswürdigen Sünden sind, welche vor allen Anderen die unsterblichen Brüder Grimm gegen ihre eigene Lehre begingen, — solange kann man es uns nicht verargen, wenn wir auf eine phonographische Reproduktion nur in Fällen dringen wollen, wo die gesammelten Texte linguistischen Erörterungen als Unterlage zu dienen haben. Ob und wiefern solches

*) Vgl. seine „Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik,“ II^2, 43. (Breslau 1870) und „Die deutsche Nationallitteratur des XIX. Jahrhunderts III^3, 11. (Breslau 1872).

auch für diesen Zweck möglich sei, das zu untersuchen kann nicht unsere gegenwärtige Aufgabe sein. Wir möchten nur dem leisen Zweifel in Bezug auf die überspannte Forderung der Schule — so für die Jungfräulichkeit der volkstümlichen Überlieferungen zu sterben bereit ist — Ausdruck verleihen, ob es auch nur einem ihrer Anhänger je gelungen sei, ein Märchen ganz so wie er es gehört wiederzugeben? Selbstverständlich soll hiermit einem Unfug nicht Tür und Tor geöffnet werden, den wir bei Gelegenheit ebenso scharf tadeln werden wie wenig wir auf anderer Seite geneigt sind, nahezu Unmögliches zu verlangen, wo es nach unserer Ansicht eine verspätete und insofern überflüssige Mühe wäre, Etwes mit gar zu skrupulöser Pietät bewahren zu wollen, was längst eingebüfst ist, wenn es überhaupt je vorhanden war.

Ladislaus Arany, dem auch als Dichter nicht unrühmlich bekannten Sohne des einzigen Joh. Arany, verdanken wir die erste Blumenlese magyarischer Märchen, die so recht im Tone gehalten ist, den begabtere Erzähler des Volkes ab und zu treffen und der vom Volke selbst als die ureigene Stimme seiner Seele erkannt wird, wenn ein glücklicher Dolmetsch seiner schlummernden Instinkte dieselben wachruft, zu klarem Bewufstsein veredelt und — die abgerissenen Naturlaute zu lieblicher Melodie gereiht — ihm ins empfängliche Herz singt. Keines, auch nicht das kürzeste der mitgeteilten Stücke wäre ein ungarischer Hirt oder Bauer fähig so zu erzählen, wie L. Arany sie giebt, und dennoch bin ich davon überzeugt, dafs sie in der niedrigsten Hütte, wo ungarisch gesprochen wird, Anklang finden und bis aufs letzte Wort als echte Volksmärchen aufgenommen werden müfsten, und dafs ein jeder der naiven Zuhörer in ihnen seine eigenen Gedanken und Gefühle treu und mit ungeahnter Klarheit zugleich ausgedrückt sehen würde.

5. *Eredeti Népmesék. Összegyüjtötte Arany László. Pest, Heckenast G. 1862.*

Das Büchlein ist der liebste Freund der glücklichen Kinder, die es heute — bei seiner Seltenheit — noch in die Hände bekommen können. Eine neue Auflage wäre auch grofsen Kindern, die sich am Quickborn guter Märchen gerne laben, sehr erwünscht. Im Ganzen nicht mehr als 33 Nummern zählend, enthält dasselbe Proben beinahe aller Abarten des Märchens, die in Ungarn erzählt werden, nebst einigen Schwänken und Schnurren, endlich als willkommene Zugabe 54 Rätsel.

Einen ganz eigentümlichen Reiz verleiht der nachfolgenden Sammlung der alpine Charakter der Landschaft und der Lebensweise, wie er sich in der etwas breiteren, aber nie ermüdenden Darstellung des begabtesten magyarischen Folkloristen spiegelt. Auch trägt der leise Anflug des Dialekts, (auf ungarischem Sprachgebiet überhaupt kaum etwas anderes als der Anflug eines solchen möglich,) nicht wenig zur Belebung des ansprechenden Kolorits bei, das von dem der Märchen des platten Landes besonders durch eine erhöhte Note des Humors und zugleich durch eine gröfsere Innigkeit sich unterscheidet. Ich meine die duftigen Waldblüten, die Kriza in seiner mustergiltigen Anthologie geboten hat. Denn eine Anthologie müssen die „Heckenrosen“ aus dem Széklerlande genannt werden, da die gesegnete Hand, die sie gepflückt, das Unbedeutende ebenso gut zu beseitigen wie das Wichtige und Charakteristische aus dem grofsen Wuste des Vorhandenen herauszufinden wufste.

6. Vadrózsák. Székely népköltési gyüjtemény. Szerkeszti Kriza János. I. kötet.) Kolozsvártt, 1863.*

Die Märchen S. 395—488. (Den übrigen Inhalt des Buches werden wir an einer anderen Stelle unserer Arbeit besprechen). Zwanzig an der Zahl, darunter auch einige Schwänke.

Reichhaltiger als die letzterwähnten zwei Werke, aber bei Weitem nicht so wertvoll sind die sechs Bände Merényis:

7. a. Eredeti Népmesék. Összegyüjtötte Merényi László. Pest, 1861. Kiadja Heckenast G. I. Teil: 224 S. 10 Märchen und 93 Rätsel. II. Teil: 228 S. 13 Märchen.

b. Sajóvölgyi Eredeti Népmesék. 1862. I. Teil: 226 S. 11 Märchen. II. Teil: 185 S. 7 Märchen.

c. Dunamelléki Eredeti Népmesék. 1863. I. Teil: 190 S. 12 Märchen. II. Teil: 182 S. 11 Märchen.

Die Fehler der Merényischen Darstellung hat am trefflichsten Joh. Arany, der gewiegteste Kenner des ungarischen Volkstums, klargelegt und seiner Kritik beherzigenswerte Winke und Lehren über die Art und Weise, wie folkloristische Sammlungen beschaffen sein müssen, beigefügt. (Prózai dolgozatok. 1879. VIII. Bírálatok: 1. Merényi Eredeti Népmesék). A. gesteht Merényi eine seltene Kenntnis der

*) Der II. aus dem Nachlafs zu erwartende Band soll von P. Gyulai herausgegeben werden.



Sprache, des Vortrages und der Sitten des Volkes zu, mufs es aber um so mehr rügen, wenn diese glückliche Disposition ihren Besitzer gar oft dazu verleitete, dafs er, des Guten zu viel bietend, seine Erzählung mit einem Überflufs von Zierraten überhäufte, der dann nichts weniger als volkstümlich ist. Noch schwerer wiegt der zweite Tadel, der von Arany gegen Merényi erhoben wird. Dieser bezieht sich auf das sichtliche Streben des Herausgebers, seine Märchen mit Zügen und manchmal ganzen Episoden aufzuputzen, die der Gedankenwelt des magyarischen Volkes fremd und offenbar litterarischen Quellen entlehnt sind. Merényi scheint überhaupt in der Märchenlitteratur anderer Völker, besonders aber in der des Orients ziemlich bewandert zu sein und ich werde im weiteren Verlaufe meiner Arbeit wiederholt Gelegenheit haben, auf einzelnes hinzuweisen, was er gewifs nicht aus dem Volksmunde, sondern aus seinen reichen Lesefrüchten zum Besten giebt. Auch darin hat Arany entschieden Recht, wenn er dem übel angebrachten Eifer unseres Märchendichters, im Texte selbst zu mythologisieren, — die möglichen Folgen eines derartigen Verfahrens entgegenhält und auf die ganz harmlosen Apokrypha eines Lisznyay verweist, aus denen eine frommgläubige Seele (Ipolyi) die magyarische Mythologie zu bereichern keinen Anstand genommen hat.

Fruchtbar, wie für die Märchenlitteratur Ungarns die 60er Jahre waren, brachten sie uns noch ein frisches Sträufschen in den

8. Palóc Népköltemények. Összegyüjté és Kiadta Pap Gyula Sárospatak, 1865.

Das kleine Heft enthält, neben Volksliedern, Rätseln und dankenswerten Kinderspielen, auch sechs Märchen, die zwar von keinem hohen Interesse sind, immerhin aber ihres schlichten Tones und einiger originellen Züge wegen Beachtung verdienen.

Ein Vierteljahrhundert war seit der Veröffentlichung der ersten Serie von folkloristischen Texten, die unter den Auspizien der Kisfaludy-Gesellschaft erschienen, verflossen — als dieser rührige und besonders um die Vermittlung der ausländischen Klassiker wohlverdiente literarische Verein wieder allen Ernstes an die Pflege und Bewahrung der Volksüberlieferungen dachte. Im Jahre 1872 wurde mit der zweiten Folge des Magyar Népköltési Gyüjtemény begonnen. Den ersten Band bildeten:

9. a. Elegyes Gyüjtések Magyarország és Erdély különböző részeiről Szerkesztették Arany László és Gyulai Pál. Pest, Athenaeum, 1872.

Den zweiten:

b. Csongrádmegyei Gyűjtés. Szerkesztette Török Károly. 1872.

Den Dritten:

c. Székelyföldi Gyűjtés. Gyűjtötték Kriza János, Orbán Balázs, Benedek Elek és Sebesi Jób. Budapest, 1882.

Die dreibändige Sammlung ist von allen die umfassendste und bietet nahezu in allen Abschnitten ihres reichen und wechselvollen Inhaltes wahrhaft Vorzügliches. So auch eine Anzahl nicht uninteressanter Märchen, von denen im I. Bande (auch die sogenannten Legenden eingerechnet) 34, im II. 12, im III. 13 (und sechs Legenden) zu finden sind.

Hiermit hätte ich die nennenswerten Quellen magyarischer Märchen, die in Buchform erschienen, angeführt. Zu diesen mufs ich noch die 110 Märchen, Schwänke u. s. w. rechnen, die in den 14 Jahrgängen der sprachwissenschaftlichen Zeitschrift

10. Magy. Nyelvör. A Magy. Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Bizottságának megbizásából szerkeszti s kiadja Szarvas Gábor. Budapest, 1872—1885. I—XIV. kötet.

vorliegen und denen bezüglich der treuen Wiedergabe des Gehörten (mit wenigen Ausnahmen) vor den Märchen aller anderen Sammlungen unbedingt die Palme gebührt. Die verhältnismäfsig hohe Zahl von mehr denn 400 Märchen schrumpft aber beträchtlich zusammen, wenn man die reiche Fülle von Varianten in Betracht zieht, die manchmal um ein und dasselbe Thema sich ranken. Allerdings bieten dieselben oft wichtige Züge zur Vergleichung, sind auch in einigen Fällen mehr als blofse Varianten, indem der gemeinsame Held einer Gruppe manchmal in der einen Version zum Mittelpunkte ganz anderer Beziehungen gestempelt erscheint als in der zweiten und dritten, — wie dann im Gegenteil wieder eine Reihe von Märchen, die nahezu dieselben Begebenheiten in derselben Ordnung erzählen, gerade durch variable Züge im Charakter des Trägers der Hauptrolle von einander verschieden sind. —

Zum Schlusse der vorausgehenden bibliographischen Übersicht, noch die Bemerkung, dafs dieselbe für die sämmtlichen Abarten der volkstümlichen Erzählung, also nicht blos fürs Märchen, sondern auch für den Schwank, die Schnurre, die Fopp- und Gruselmäre zu Rate zu ziehen ist,*) — ferner dafs wir auch die wenigen Legenden,

*) Ausgeschlossen und — unserer oben gegebenen Einteilung des folkloristischen Untersuchungsmaterials entsprechend — für einen späteren Abschnitt aufgespart bleibt nur

(eigentlich auch nur Märchen,) in denen Gott, Christus, die heilige Jungfrau, Engel, Heilige, Tod und Teufel, Himmel und Hölle mit einem Anflug parodisierender Schalkslaune geschildert erscheinen, als weder im strengen Kirchenglauben noch in dem Volksglauben — wenigstens nicht in dem eines Volkes — wurzelnde Bestandteile des überall verbreiteten und seit Jahrhunderten wandernden gemeinsamen Märchenschatzes betrachten und auch zum gegenwärtigen Kapitel rechnen wollen.

2. §. Zur Herkunft und Charakteristik der magyarischen Märchen.

Unter den magyarischen Märchen, die mir bekannt sind, giebt es kein einziges, das nach einigem — oft gar nicht mühevollen — Nachsuchen nicht als entlehnt nachgewiesen werden könnte. Hieraus folgt zwar keineswegs, dafs die Ungarn aller Märchen oder ähnlicher Produkte bar in die grofse Donau- und Theissebene eingezogen, — so viel aber gewifs, dafs ihr eigener Besitz dieser Art im Märchenschatz jener Völker aufgegangen und mit demselben aufs engste verschmolzen ist, mit denen sie seit dem Ende des neunten Jahrhunderts in alltäglichem engem Verkehre stehen. Der überwiegende Teil magyarischer Märchen ist demnach vorzüglich deutschen, slavischen und rumänischen verwandt, so wie auch das Meiste von dem, das an entferntere Parallelen anklingt, — deutscher, slavischer und rumänischer Vermittlung zu verdanken sein wird. Eine Ausnahme hiervon werden wohl nur die italienischen Märchen bilden, für die eine solche Vermittlung schon darum nicht immer anzunehmen ist, weil eine andere Erklärung, (aus den nahen — wenn auch nur selten freundschaftlichen — Beziehungen Ungarns zu Italien seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts bis auf die jüngste Vergangenheit herab,) die Annahme des umständlicheren und längeren Weges für den Import ausschliefslich auf solche Fälle beschränkt, in denen deutliche Spuren der Vermittlung vorhanden sind. Und die orientalischen Märchen? — Benfey meinte in den ungarischen Märchen deutlichere Spuren orientalischer Einwirkung

die Sage, als Ausdruck des Volksglaubens. — Den obigen Litteratur-Angaben ist noch „Jókai Mór: A magyar nép adomái. Pest, 1856“ — nachzutragen, das aufser den — gröfstenteils auch in dieses Kapitel gehörenden — Anekdoten, acht Märchen enthält.

zu erkennen.*) Mir war es nicht vergönnt, auch nur das Geringste finden zu können, was diese an sich nahe liegende Voraussetzung rechtfertigen würde. Nicht daſs vielleicht die Märchen von 1001 Nacht und 1001 Tag ihre auf die Märchenlitteratur des ganzen Volks so ungemein befruchtende Wirkung bei dem eminent blumensprachigen und für glühende Farben schwärmenden ungarischen Volk verfehlt hätten; doch ist das nachweisbare erst verhältnismäſsig jungen Datums und kann beinahe ausnahmslos auf litterarische Vehikel zurückgeführt werden. Diese Behauptungen müssen — besonders mit den in Ungarn über den nationalen Märchenschatz herrschenden Ansichten verglichen — äuſserst gewagt erscheinen und würden den schärfsten Tadel verdienen, wenn sie nicht der Ausdruck einer Überzeugung wären, die ich um so mehr als das unabweisbare Ergebnis ernster und wiederholt geprüfter Untersuchungen des Gegenstandes bezeichnen darf, je weniger ich gerade diesen Schluſs aus meinen Forschungen zu ziehen hoffte. Aufstellungen wie die obigen können als „quaestiones facti" nur auf induktivem Wege bewiesen und nur durch die gröſstmögliche Zahl tatsächlicher Zeugnisse zur Evidenz gebracht werden, wie sie andererseits nur durch tatsächliche Beweise, welche das Gegenteilige klar an den Tag legen, zu entkräften sind. Die Frage selbst ist glücklicherweise sehr einfach und lautet:

a) Ist ein angestammter magyarischer Märchenschatz nachweisbar, der seinen genetischen Stempel an sich tragend, auf unverkennbare Analogien bei verwandten Völkern hindeutet — und zwar auf solche, die eine andere Erklärung als den gemeinsamen Ursprung nicht nur nicht zulassen, sondern geradezu ausschlieſsen?

Wenn nicht:

b) Wie sind dann die unleugbaren Eigenheiten und Sonderzüge magyarischer Märchen zu erklären und welchem Umstande ist das Überleben gerade dieser Züge zuzuschreiben?

Unsere Antwort ist auf die erste Frage eine verneinende. Die in der zweiten geforderte Erklärung meinen wir aber in der frappanten Tatsache gefunden zu haben, daſs die oben erwähnten eigentümlichen Züge der magyarischen Märchen samt und sonders Objekte des Volksglaubens berühren oder selbst in solchen bestehen,

*) S. Pantschatantra I, S. 119: „ . . . weil die magyarischen Märchen vorwaltend unmittelbar orientalischen Ursprung verraten . . ." Eine Ansicht, die aus dem dürftigen Material, das an magyarischen Märchen dem unsterblichen Forscher zu Gebote stand, leicht zu erklären, aber heute keineswegs mehr zu halten ist.

weshalb auch aus diesem Umstande höchstens der Schlufs gezogen werden kann, dafs solche in den untergegangenen magyarischen Original-Märchen sehr wahrscheinlich eine hervorragende Rolle gespielt haben, nach der partiellen Fusion und dem partiellen Schwund der letzteren aber sich an die Stelle von mehr oder weniger analogen Gebilden und Zügen jener Märchen zu retten suchten, die das Ungarnvolk seit seiner Ansiedelung in der neuen Heimat von den Landsassen oder auch von andern Völkern entlehnt und zum gröfsten Teil mit älterem Besitz gleicher Art zu hybriden Gestaltungen verquickt hat. Hiermit ist zugleich für eine nähere Betrachtung dieser kleinen Gruppe von Erscheinungen, die wir die Idiotismen des ungarischen Märchens nennen möchten, im Abschnitte über den Volksglauben der rechte Ort angewiesen.

Einigermafsen eigentümlich, doch teilweise schon an Gleichartiges bei unverwandten Völkern gemahnend ist Manches in der äufseren Einkleidung, im Vortrag des Märchens, so vor Allem der Eingang.

Hol volt, hol nem volt . . . mit dieser stereotypen Formel heben beinahe ausnahmslos die ungarischen Märchen an. Gewöhnlich wird noch hinzugesetzt: volt a világon oder volt egyszer, nicht selten auch beides, also ungefähr: Wo's war, wo's nicht war . . es war einmal (irgendwo) auf der Welt. — Einige Varianten lassen indefs auch eine andere Deutung nicht ganz unbegründet erscheinen. Hol — hol hat im Ungarischen überhaupt den Sinn des deutschen bald — bald oder des lateinischen modo — modo, (z. B. hol áll, hol ül; hol sír, hol nevet; hol le, hol fel etc.) welchem dann eine Interpretation der obigen Formel entspräche, die zunächst an das rumänische a fost o data ca nici o data (Ispirescu), noch mehr aber an das albanesische íç móş íç erinnern würde, — über welches Dozon*) s. v. mós im Wörterbuch seiner albanesischen Grammatik das folgende beibringt: „il y avait, il n'y avait pas . . .“ au début des contes. (Vgl. p. 21 de la Ire partie, note: „Edhé atá mírœ edhé néve mœ mírœ,“ — formule finale des Contes, comme Iç mós íç en est l'initiale. — Ferner bei Hahn die albanesischen Märchen Nr. 95 und 96, welche beide mit „Es war und es war nicht“ anheben. — Häufig kommt die folgende einfache Zugabe vor: még a világon is túl volt (Ny. I, 275, 330 et passim) = jenseits der Welt oder noch weiter als das Ende der Welt. Damit verbunden, oder auch ohne dasselbe, nahezu allen

*) Manuel de la langue Chkipe ou Albanaise . . Paris, 1878.

Märchen gemein: még az operencziás tengeren is túl volt, so z. B. Ny I, 374 et passim; für tengeren beinahe ebenso oft: tengereken (s. Gaal, Nr. 29; Pap, Nr. 2 und 6) für operencziás auch óperencziás, operenciás, und óperecijás, einmal sogar auferencziás (Ny, I, 376), worauf man aber, nach meiner Ansicht, ebensowenig wie auf die beiden nachfolgenden Hapaxlegomena die Erklärung des Wortes gründen darf. — Ny. V, 87 hat die vielversprechende Variante: a zóprinczipia tengeren is túl vót, womit még az ópirinczipián is túnan vót (Ny. III, 227) zu vergleichen ist. Wenn man annehmen dürfte, dafs dieses ópirinczipia = ung. ó (alt) lat. principia und óperencziás hieraus verdorben, auferencziás aber nur Spaltung des ó und Verschiebung des p zeigt, — dann wäre man allerdings zu folgern berechtigt, dafs mit diesem dunklen Worte eigentlich das „alte Reich, die alte Heimat" bezeichnet wurde und könnte darin ebenso gut einen vom Herrentisch unter das Gesinde gefallenen lateinischen Brocken vermuten, wie ein solcher in der Zeitbestimmung: még az ántivilágban — Kriza, Nr. 19 — offenbar vorliegt.*) Wie wäre aber mit dieser — schon an und für sich äufserst gewagten — Deutung die unbequeme Tatsache in Einklang zu bringen, dafs operencziás beinahe ausnahmslos mit tenger verbunden ist und auch aufserhalb dieser Verbindung — wie z. B. bei Pap, Nr. 3, wo a hideg óperencziákon is túnnan zu lesen — nur auf ein Meer oder eigentlich das Meer, und zwar auf den Okeanos der homerischen Geographie hindeutet? . . . Ich fühle mich wenig dazu berufen, dies Rätsel zu lösen und will nur bemerken, dafs Ballagis Erklärung (Példabeszédek, Előszó), zu welcher Nyelvőr XIV, 320 zu vgl., mich keineswegs befriedigt, da die Magyaren gleich nach ihrer Einwanderung mit Ober- und Unter-Enns in viel zu enge Beziehungen traten, um den österreichischen Flufs als die Grenze der Welt ansehen zu können. Ein Volk, das im X. Jahrhundert seinen Namen von Bremen bis tief in Italien hinein und von Konstantinopel bis zum Atlantischen Ocean bekannt gemacht und in ganz Europa den Glauben an eine Rückkehr der Hunnen erweckt hatte, wird wohl gewufst haben, dafs die Welt bei der Enns nicht mit Brettern verschlagen ist? — Auch Ipolyi (Magyar. Mythol. S. 63 f.) konnte sich mit der Ballagischen Erklärung

*) Von diesem ánti, das ich zu lat. ante halte, dürfte ein anderes im häufig gehörten Fluch: az ántiját! — verschieden sein, da mit letzterem wahrscheinlich der Anti-Christ beschimpft wird.

nicht befreunden und meinte auf das Dialektwort oprányi, ofrányi = ofrá-l-ni, das im Tájszótár angeführt wird, verweisen zu müssen, ohne selbst grofses Vertrauen in die Richtigkeit seiner Etymologie zu setzen, da er sich unmittelbar darauf im Mangel positiver Anhaltspunkte, seiner löblichen Gepflogenheit gemäfs, in fantasiereichen Ahnungen ergeht. „Ist das Wort nicht blofs erdichtet (sic!), so dürfen wir darin vielleicht eine verblafste Reminiscenz einer am Seegestade gelegenen Provinz der Urheimat des magyarischen Volkes erblicken“ — so lautet die erbauliche Alternative, die er aufstellt, ohne näher anzudeuten, was er eigentlich unter jenem erdichtet verstehe, — oder welcher von den vielen hypothetischen Ursitzen der Ungarn ihm für die zweite Annahme vorgeschwebt habe? — So viel ist einmal gewifs, dafs unser Wort aus dem Magyarischen nicht erklärt werden kann; denn sollte es auch irgendwas mit jenem — auf sehr enge Grenzen beschränkten — Dialektwort: oprányi oder ofrányi (im Tájsz. mit csavarogni, tekeregni, tébolyogni = herumlungern, herumschweifen, herumstreichen, vagabondieren etc. gleichgestellt) zu tun haben, was ich sehr bezweifle, — so wäre es darum dem Magyarischen nicht um eines Haares Breite näher gebracht, da oprányi oder oprá-l-ni (ofrányi — ofrá-l-ni), das Verbalsuffix und die Infinitiv-Endung abgerechnet, magyarischem Ohre ebenso fremd wie operencziás klingt und wahrscheinlich slavischer Herkunft ist, womit ich aber leider — wegen mangelhafter Kenntnis der slavischen Sprachen, eine blofse Vermutung ausgesprochen habe, die ich mit keinem Hinweise auf ein im Lautbestand und in der Bedeutung naheliegendes Wort des bezeichneten Sprachgebietes stützen kann. Sollte es aber auch gelingen, auf das von Ipolyi beigebrachte Dialektwort mehr Licht zu werfen, so würde dieses zur Aufhellung des Dunkels, das über dem Operenzien-Meere brütet, nur dann beitragen, wenn überhaupt irgend ein Zusammenhang zwischen jenem — in der Bedeutung von „vagieren“ nur auf eine bestimmte Gegend*) begrenzten, den meisten Ungarn jedoch ganz unbekannten Worte — und dem allgemein verbreiteten „ultima Thule“ unserer Märchen sich nachweisen liefse. — Lautlich und der Bedeutung nach ziemlich nahestehend wäre das griechische *ἀπέραντος*,**) das nicht nur auf den Kontinent (im Gegen-

*) Nyelvör, V, 36 bringt ófrál mit dem Interpretamentum: Kószál, csavarog — aus dem Weifsenburger Komitat.

**) Zur Etymologie des gr. Wortes vgl. Vaniček: Gr.-Lat. Etym. Wb. s. v. *ἄ-πειρο-ς* (S. 482), wo *πέρ-ας* zu Sskr. paras (= das jenseitige Ende, Ufer) — und *πέρα* zu Sskr. para (= darüber hinaus, jenseits) gestellt wird. — Nach Dozon (a. a. O.) hätte ein

satz zur engumschriebenen Insel), sondern auch auch auf das „endlose“ „unendliche“, „unbegrenzte“ Meer bezogen werden könnte. (*ἀπέραντος* ist in der Tat dem Euripides — Med. 215. — der *Ἑλλήςποντος*.) Wie aber die weite Kluft zwischen griechischem und ungarischem Sprachgebiet überbrücken, wo slavische, rumänische und auch türkische Mittelglieder allem Anschein nach fehlen? Garabonczás aus *νεκρομαντία* herzuleiten war von Szarvas ein kühner Gedanke (vgl. Nyelvör, VI, 97, 226, 365), der indes durch Heranziehung der mittellateinischen und italienischen Zwischenformen bald einleuchten musste. Bei folkloristischen Elementen ist der Tauschhandel auf dem internationalen Wortmarkte überhaupt bedeutend freier; — aber dürfen wir, auf jene Analogie und auf diesen günstigen Umstand gestützt, hoffen, dafs zwischen *ἀπέραντος* und operencziás ähnliche Brückenpfeiler wie zwischen *νεκρομαντία* und garabonczás aufgefunden werden können? . . . Ob das ruthenische operantáti (onapaнmámu) und das hiermit zweifellos zusammenhängende oparantjúk (onapaнmюk) etwas mit unserem Worte zu tun haben und mit demselben in auf- oder absteigender Linie verwandt seien: das mögen Andere, hierzu Berufenere entscheiden. Ich finde diese Lemmata bei Zelechowski und Niedzielski (Ruthenisch-Deutsches Wörterbuch, Lemberg, 1866), — das erste mit „in jemand hineinfahren (vom Teufel!) an jemand sich heften, jemand umgarnen“, — das zweite mit „Teufel“ erklärt, und konnte bisher in keiner anderen slavischen Sprache etwas Verwandtes finden. Bei magyarisch oprál, ofrál an slovakisch opramovat' zu denken, erscheint mir doch zu gewagt? —

Operencziás wird oft durch forró (= heifs, vgl. oben: hideg = kalt, — also „das heifse“ und zur Abwechslung „das Eismeer“), zuweilen auch durch árabs (Gaal, Nr. 28) ersetzt. Nicht weniger beliebt ist das Rote-Meer; dem ein besonders bei Merényi (passim) häufig vorkommendes von blauer Farbe an die Seite zu stellen. Zuweilen hört man auch hetedhét (sieben mal sieben), obwohl dieses gewöhnlich mit ország (Land) und seltener mit tenger (Meer) in Verbindung steht. — Eine schon mehr ans Humoristische streifende

---

Hydriote sogar das albanesische Perœndía (= Gott, auf Hydra aber auch so viel wie Himmel) aus diesem *ἀπέραντος* herleiten wollen. Dozon setzt ein? dazu, während Gustav Meyer eine derartige Zusammenstellung entschieden ablehnt und für Perœndia, mit anderen Autoritäten auf dem Gebiete des Albanesischen, auf lateinisch imperantem verweist. Über das ebenfalls zu *ἄπειρος* und *ἀπέραντος* gehörige *Ἤπειρος* und *Ἀπεραντία* vgl. Conr. Bursian: Geographie von Griechenland. I, S. 9.



Ortsbestimmung ist: „Nekeresden (= Such-es-nicht) és Ebkérden (ein Hund frägt danach), Naplacs*) mellett.“ (Merényi, Sajóv, II, 95) — „Jenseits der Glasberge“ (z. B. Nyelvör, I, 376) ist bereits entschieden entlehnt. „Hegyen-völgyön túl“ allgemein verbreitet; der baufällige Backofen aber (Kidölt-bedölt kemenczének egy csepp oldala se volt), in dem ein „kender-magos púpos pogácsa“ — so grofs wie mein Kopf — zubereitet wird, — schon eigentümlicher, obwohl keineswegs ausschliefslich magyarisch. So auch das zerrissene, zerschlissene Hemd der Vettel, in dessen 77ster oder 99ster Falte ein Floh sitzt, der einen hohlen Zahn hat, wo eine grofse, grofse Stadt sich befindet, u. s. w. ad libitum. — Wenn auch im Wortlaut nicht völlig derselben Fassung, — sind die slavischen und rumänischen Märcheneingänge, (einiges auch im Pentamerone des Basile!) den magyarischen in vielen Zügen verwandt und stimmen mit diesen, betreffs der deutlich ausgesprochenen Skepsis dem Bericht des Märchens gegenüber, auffallend überein. Längere Einleitungsformeln hier anzuführen erscheint schon darum nicht geboten, weil ich auf solche bei einer eventuellen Besprechung des Lügenmärchens noch zurückkommen mufs. Anderes von stereotypen Wendungen und besonders von den überaus mannichfaltigen Schlufsformeln soll zum Gegenstande eines längeren Exkurses gemacht werden, der vom Märchenstil im Allgemeinen und vom Stile der magyarischen Märchen im besonderen auf breiterer Basis handeln soll als die, so mir heute diesbezüglich zu Gebote steht. Hier vorläufig nur so viel, dafs die meisten Schlüsse und speziell die der magyarischen Märchen dasselbe skeptische Verhalten des Erzählers zu seinem Bericht klar an den Tag legen, welches wir bei den Eingangsformeln gesehen haben. Ob diese — bei den europäischen Völkern wenigstens — allgemeine, nur nicht überall gleich scharf ausgesprochene Skepsis, die gewifs nicht erst seit gestern herrscht, den mythischen Gehalt der Märchen nicht kompromittiert, — das will ich dahingestellt lassen.

Oro-, Hydro- und Topographie, — Fauna und Flora, — nicht anders die menschlichen, menschenähnlichen und ungeheuerlichen Einwohner und waltenden Mächte der magyarischen Märchenwelt, — so auch der Baustil nebst der Einrichtung und Ausstattung ihrer an allen erdenklichen Wundern reichen Paläste, — mit einem Worte die wesent-

*) Wenn nicht aus magyarisch Naplátta (die Sonne hats gesehen) verdorben, dann wohl slavisch?

lichen Elemente des ungarischen mese — tragen samt und sonders das unverkennbare Gepräge fremden Ursprunges an sich; so wie andrerseits die geringen Spuren kaum begonnener Assimilation derselben — beredte Zeugnisse ihrer erst in verhältnismäſsig junger Vergangenheit erfolgten Entlehnung sind. — Einzelnes, was manche nur zu leicht unter die ureigenen Bestandteile des finnisch-ugrischen oder gemein-altaischen Traditionsschatzes zu rechnen geneigt waren, — zeigt im günstigsten Falle ein und das andere Merkmal loser Verbindung der Importwaare mit diesem oder jenem unscheinbaren Rudiment des angestammten Volksglaubens. So gleich die vielumstrittenen tátos-Pferde, welche edle Rasse von keiner geringeren Herkunft ist als der griechische Pegasos oder die germanischen Sleipnir und Grani. Nicht so der Name selbst, in dem sich ein Überlebsel des angestammten Volksglaubens birgt. Das Wort, welches neben tátos auch in der Form táltos bekannt ist und früher gewiſs taltos (mit kurzem Stammvokal) gelautet hat, kommt zuerst in den Fragmenten der ältesten ungarischen Bibelübersetzung (aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts) vor und entspricht daselbst jener Babylonischen Priesterklasse, welche in der Vulgata mit magi übersetzt ist.*) Ipolyi Magyarische Mythologie 447.) hält dasselbe mit Recht zur Stelle des Theophylaktos (7, 8), die der *ἱερεῖς κεκτημένοι* gedenkt, so den Vorfahren der Magyaren, den Turken (*Τοῦρκοι*), wie der giechische Gewährsmann sie nennt, — *καὶ τὰ τῶν μελλόντων αὐτοῖς ἐκτίθεσθαι προαγορεύουσιν.* Bei dieser Zusammenstellung läſst es aber der begeisterte Schüler Creuzers leider nicht bewenden, sondern sucht — seiner löblichen Gepflogenheit gemäſs — das magyarische Wort mit sanskritisch tat, ägyptisch Toth und phtah, germanisch Tuisco und Tuisto, keltisch Theutates etc. in mehr oder weniger enge Verwandtschaft zu bringen. — P. Hunfalvy (Ethnographie von Ungarn, S. 165) läſst das Rätsel des übrigens seiner Bedeutung nach genügend erhellten Wortes ungelöst. Anders Vámbéry, der nie um eine Erklärung, die ihm höchst plausibel erscheint, verlegen ist und auch diesmal schwerlich fehlzugehen glaubt, wenn er

---

*) Daniel 2, 2: parančola kedeg kiral hoǵ egbe hivattatnanac az oltaron nezöc, a taltosoc, a gonozteuöc — hog kiralnac megjelentenec ö almait = praecepit autem rex, ut convocarentur arioli et magi, et malefici — ut indicarent regi somnia sua (Vulg.) Vgl. auch Dan. 4, 4. Die herangezogene Bibelübersetzung ist zu einem Teil in einer Handschrift der Wiener Hofbibliothek, zum anderen in einer etwas jüngeren der königlichen Bibliothek zu München erhalten und wurde zuerst von Döbrentei in den Régi magyar nyelvemlékek (I. 1838) herausgegeben.

tátos (táltos oder taltos läfst er ganz aufser Acht) mit mittelasiatisch-türkisch jajči und kirgisisch žajši zusammenstellt, (Ursprung der Magy. S. 363) welche nach Budagow II, 346 — Zauberer, Wahrsager, Regen-, Wind- und Sturmmacher bedeuten. Ich bin der unmafsgeblichen Ansicht, dafs die Bedeutung eines Wahrsagers, Zauberers, speziell eines Schamanen nicht erst aus weiter Ferne zu holen ist; dieselbe scheint mir vielmehr schon im magyarischen Worte für sich gegeben zu sein, da der mit dem Faktitivsuffix versehene Stamm (tát = tál-t oder tal-t*), wie aus tát-a-ni = aperire, patefacere, aufsperren (z. B. das Maul), tátott = hians, patens, patulus (z. B. tátott seb = vulnus hians) ersichtlich — so viel wie offen bedeutet, die Wurzel *tal also einen Begriff in sich schliefst, der mit der Vorstellung von einem Schamanen ganz gut kongruiert, indem ein solcher nicht nur die Zukunft aufdecken oder überhaupt das Verborgene enthüllen, das Verschlossene öffnen, das Geheime bloslegen, unter anderem den Verbleib gestohlener Sachen anzeigen, den Dieb eruieren u. s. w., — sondern auch die verschlossenen Schleusen des Himmels und Schläuche des Windes nach Belieben auf- und zumachen so wie die Eingeweide von Menschen und Tieren zu qualvollen Krankheiten verschlingen und zur Genesung entwirren, mit einem Worte Alles und Jegliches binden und lösen, schliefsen und öffnen kann. (Dafs Krankheiten, besonders Krämpfe durch eingeschlagene Knoten auf das Geheifs böswilliger Hexen und Zauberer entstehen, ist zwar ein uralter, allgemein-menschlicher Aberglaube, — vgl. fascinus, βάσκανος; siehe auch Plinius N. H. XXVIII, 6, 17; Antonin, Liber. 29; Ovid. Metam. IX, 306 ff., und manches andere, das Reinh. Köhler zu Gonzenbach, Sicilianische Märchen Nr. 12, 13 und 14 anführt — doch vielleicht nirgends so vielseitig entwickelt und unausrottbar eingenistet wie beim ungarischen Volk, dem Zauberei überhaupt = kötés d. h. Binden, Krampf = görcs d. h. Knoten ist.)

Das Zauberpferd selbst aber ist — wie schon angedeutet — mit allen Eigenschaften der analogen Gestalten slavischer, rumänischer und deutscher, oder auch italienischer und orientalischer Märchen ausgestattet. Es ist gewöhnlich eine elende Schindmähre mit Beulen und

*) Ähnliche Ersetzung des ausgefallenen l durch Dehnung des vorhergehenden Vokals siehe in kját und kát für kiál-t, kódús für koldús, száma und száma für szalma und in einer Unzahl von Fällen, nach deren Analogie häufig ein parasitisches l auch in solche Stämme sich einschleicht, in denen es offenbar nichts zu suchen und zu rekonstruieren hat.

Wunden und allen möglichen Gebresten reichlich bedacht; wird vom echten Märchenhelden — der betreffs der jämmerlichen Hülle und des prächtigen Gehaltes seinem Pferde nicht unähnlich — aus der Reihe tadelloser Gefährten mittelst einer Kraftprobe herausgefunden; seine Nahrung ist in Milch gekochte Gerste oder auch Reis, daneben sehr oft Glut. (7 Scheffel davon auf einmal bei Merényi, Sajóv. I, 106, vgl. Ispirescu, Legende sau Basmele Româniloru - . . Bucuresci, 1882, S. 15, wo jaratecu = magyarisch zsarátnok auf die gemeinsame slavische Herkunft dieses Zuges der magyarischen und walachischen Märchen hindeutet. S. Miklosich, die slavischen Elemente im Magyarischen, Nr. 936). Es fliegt so schnell, wie sein Reiter es wünscht, (Merényi, Sajóv. I, 99 et passim, vgl. Kriza und Gaal überall,) kennt keine Hindernisse und ist selbstverständlich der menschlichen Sprache kundig, so wie auch die Zukunft ihm nicht verborgen sein kann, was mit seinem Namen ganz gut in Einklang steht. Sein „lieber kleiner Herr" (Kedves kis gazdám) findet stets den besten Ratgeber an ihm (Merényi, Sajóv. I, 101 et passim) und verdankt den guten Ausgang so vieler dräuenden Abenteuer vorzüglich dem trefflichen Beistande des zauberkundigen Tieres, das in unseren Märchen, aufser den erwähnten Hauptzügen, häufig mit dem merkwürdigen Epitheton széltöl-fogantatott = vom Winde gezeugt — ausgestattet erscheint. (So bei Merényi, Sajóv. I, 6 et passim.) Über die vom Winde geschwängerten lusitanischen Stuten weifs schon Plinius H. N. VIII, 42 (67), über die kappadokischen Augustinus de Civ. Dei 21, 5 zu erzählen. (Vgl. über Schwängerung von Tieren durch Winde: Liebrecht, Gervasius v. Tilb. S. 69, 2. Anm.; über die von Winden geschwängerte Ilmatar und Loviatar in der finnischen Mythologie s. Castrén, Vorlesungen über die finnische Mythologie übersetzt von A. Schiefner, St. Petersburg 1853). Merkwürdig haben wir jenes Epitheton nur darum genannt, weil auch der „auf einem Stift sich bewegende" Garudavogel, den im Pantschatantra — I. Buch, 5. Erzählung — der Zimmermann seinem Busenfreunde, dem liebeskranken Weber verfertigt, „aus dem Holze eines windgezeugten (Vâyudscha) Baumes" geschnitzt wird! Oder sollte vielleicht eben dieses Epitheton die Zahl der Anknüpfungspunkte um einen mehren, deren es zwischen dem indischen Garuda und dem Zauberrosse der Märchen (durch Vermittlung des hölzernen Pferdes in der aus dem Don Quijote, parte II, cap. 40 bekannten Fassung der Magelone) nicht ermangelt? (Vgl. Pantschatantra I, 163 u. II, 50 samt der dazu gehörenden Anmerkung Nr. 204. Ferner: v. d. Hagen, Ge-

samtab. B. I, S. CXXXVI. Dunlop-Liebrecht, S. 478 b = Anm. 219. Ersch und Grubers Encyklopädie s. v. Huschenk. Loiseleur, Deslongchamps, Essai sur les fables Indiennes, p. 35 u. 2.; besonders aber Val. Schmidt zu seiner Straparola-Übersetzung S. 269 ff.)

Noch zu erwähnen wäre, dafs der tátos zumeist ein Eisenschimmel = vasderes (so z. B. Merényi, Sajóv. II, Nr. 1), woraus fantasiereiche Mythenjäger sofort auf die eisengraue Wolke schliefsen könnten, wenn das Zauberpferd nicht bereits mit dem Sonnenstrahl identifiziert worden wäre. (Vgl. Aladár György, in der Ungarischen Revue vom Jahre 1881 und 1885.) — Auch ist das Tier höchst sentimental und wird vom Helden gar oft bis über die Kniee in Tränen gebadet angetroffen, wenn diesem eine Gefahr droht. (Vgl. Merényi, Sajóv. I, 68.) Manchmal hat es nur drei Füfse; mufs gewöhnlich aus der Macht einer Hexe oder eines Drachen erlöst, erkämpft oder gestohlen werden, — und wenn es gerade kein verzauberter Prinz ist, so tritt es (und so am häufigsten) als eine Stute auf, in der — gerade so wie in der später zu erwähnenden ratgebenden Kuh — oft die Seele der abgeschiedenen Mutter zum verwaisten Königskinde spricht, dasselbe gegen stiefmütterliche Verfolgung mit Rat und Tat schützt und kraft der Zaubermacht, die einer solchen heraufbeschworenen Seele (vgl. die indischen Vetâlas) innewohnt, unterstützt, — so dafs auch diese, — die wichtigste der hilfreichen Gestalten im Märchen mit den Anderen auf eine und dieselbe Quelle, auf den Glauben an die übernatürliche Kraft der Revenants, so wie auf das Vertrauen in die Dankbarkeit der versöhnten und die Furcht vor der Rache der beleidigten Toten zurückzuführen sein wird; womit ich aber keineswegs gesagt haben will, dafs Hülle und Inhalt bei diesem allgemein verbreiteten Märchenmotiv untrennbar vereint einhergehen und demnach überall, wo die Erste vorhanden, zugleich an eine im Volksbewufstsein sich vollziehende Integration durch den Zweiten zu denken sei. — Nicht selten eifern zwei solcher Zauberpferde auf dem Plane, von denen dann das eine dem Helden, das andere (gewöhnlich die Mutterstute) der verfolgenden Hexe oder dem beraubten Drachen gehört, der — wie hieraus ersichtlich — auch in den ungarischen Märchen ganz dasselbe zwitterhafte, wenn nicht geradezu dimorphe Wesen von einem ungeheuerlichen Reptil und einem menschenähnlichen Riesen ist, als welches derselbe in den slavischen, rumänischen und neugriechischen Märchen abgebildet wird. (Vgl. Hahn, Krauss, Schott, Ispirescu etc. auf Schritt und Tritt, so auch bei Afanasjew und nach diesem bei Ralston und Gubernatis a. a. O. passim.) Wenn aber das táltos-Pferd mit der

Sturm- und Hagelwolke ohne Weiteres identifiziert erscheint, so meine ich in dieser nur zu deutlichen Mythensprache die überall hervorguckende Tendenz des Gewährsmannes zu erkennen, der eifrig bemüht ist, seine Theorie mit unwiderleglichen Beweisen zu stützen. (S. Merényi, Sajóv. II, 49 und in mehreren Parallelstellen, wo bei der Verfolgung des Helden durch die Hexe gesagt wird: „Itt a sötétzöld felhőből hármas nyerítés hallatszott; az anyakancza csalogatta a fiát, a rosz csikó pedig hangos nyerítéssel, hogy szinte megkondult belé a világ, viszszafelelt az anyjának.“ Das Hervorgehobene ist übrigens mit Liebrecht, Z. Volkskunde 157 m. zu vergleichen, wo ein griechisches Volkslied angeführt wird, in welchem Wort für Wort der obige Passus vorkommt.) Was hiervon zu halten, das habe ich oben aus Joh. Aranys Kritik der Merényischen Märchendarstellung mit dem gehörigen Kommentar versehen.

Über den tátos des Volksglaubens, so insbesondere über den Wechselbalg, der häufig diesen Namen führt, (so z. B. Nyelvőr, VII, 86—87,) handle ich in einer anderen Arbeit, die in erster Reihe den spärlichen Rudimenten der magyarischen (?) Mythologie (??) gewidmet werden soll.

(Vgl. noch zum Zauberpferde, was Ipolyi: Magyar Mythologia, S. 234—239 mit dankenswertem Fleifs, aber leider kritiklos zusammengestellt hat.)

Eine andere, von magyarischen Mythoplasten viel umworbene Gestalt ist die vasorrú bába oder „Frau Eisennase“, wie A. György (Ungarische Revue. 1881 S. 587—602, vgl. auch desselben Aufsatz: „Der magyarische Olymp“ in derselben Zeitschrift vom J. 1885) sie nennt, über die ich fast alles wiederholen müfste, was ich über die slavische yaga oder yega-, jedza, jadza, jedži, — jenži, jenzi, ježi-baba, jezinka, yazya aus slovakischen, böhmischen, polnischen, serbokroatischen, slovenischen und russischen Märchen erfahren konnte. — Anders denkt über den Gegenstand Herr György, dem ich auf ein Gebiet nicht folgen will, auf dem ich — wegen ungenügender Kenntnis der slavischen Sprachen — mich wenig heimisch fühle. Er, dem es in dieser Beziehung vielleicht nicht besser als mir geht, könnte sich einstweilen aus Ralston 92—95, 139—158, 248—250 und besonders 137 ff. einiges holen, was ihn über diese stehende Figur, das verkörperte böse Prinzip der ungarischen Märchen, eines anderen belehren dürfte. Hier nur zwei Worte zur „mythologischen“ Seite der Frage. Vasorrú bába soll — wie H. György a. a. O. aus Nagyszótár zitiert — „eine zauberkundige, hexenartige Frau“ sein, „die eine nadelspitzige Eisen-

nase hat und beim Sturmlauf gegen den Eisenwall von sieben Meilen weit auf denselben losspringt." Wo in aller Welt Nsz. diese Definition aufgestöbert, ist mir aus allen den 400—500 ungarischen Märchen, die ich gewissenhaft durchgelesen, unerfindlich. Ipolyi, der doch alles, was nur irgendwie mythologisch gedeutet werden könnte, auch aus ältereren und zum Teile noch unveröffentlichten Quellen zusamengetragen, erwähnt unter den vielen Zügen dieser Gestalt, die er a. a. O. 66 ff. anführt, jener wichtigen Eigenschaft mit keinem Worte. Und doch steht die ganze mythische Bedeutung der „Frau Eisennase" auf diesem „nadelspitzigen" Gesichtsvorsprung, der den hervorzuckenden Blitz symbolisieren soll! Vas ist nämlich allen verwandten Sprachen in der Bedeutung von „Kupfer" eigen. (Vgl. Budenz, Magyar-Ugor Összehasonlító Szótár, No. 566, S. 567.) Also nicht so sehr Frau Eisen- als vielmehr Frau Kupfernase! Nun ist aber, wie ein ungenannter Beistand des H. György in einem Nachtrage zur Arbeit des letzteren bemerkt, die „ursprüngliche" Form des charakteristischen Epithetons nicht vas-orrú, sondern vas-fogú. (Die Frage nach der Ursprünglichkeit der einen oder der anderen Form bei Seite gelassen, kann ich einstweilen die ohne eine Belegstelle hingeworfene Behauptung der ergänzenden Bemerkung aus Kriza, Vadr. S. 475—476 bestätigen. Allerdings ist bisher diese die einzige Stelle, welche ich genau anzugeben vermag). Wenn aber so, folgert weiter der begeisterte Sekundant des H. György, dann mufs es doch einem Jeden einleuchten, dafs dieser „eherne Zahn" sich viel besser zu einer mythologischen Metapher für den Blitz eignet, als eine noch so nadelspitzige Nase. Folglich — ist die vasorrú bába die Personifikation der Gewitterwolke und nebenbei der Nacht, aber auch des Winters. — Wieso das russische Märchenwesen, welches unserer vasorú bába entspricht, d. h. die Yaga Baba, zu ihrem eisernen Zahn (oder Zähnen) kommt, das ist u. a. auch aus Ralston S. 166 zu ersehen, wo allerdings nach der Überschrift des (aus Afanasjew I, Nr. 4a) mitgeteilten Märchens von einer Vyed'ma die Rede, die aber mit allen Eigenschaften einer Y. B. ausgestattet und in russischen Märchen überhaupt oft für die letztere mit dem Charakter derselben steht. Vgl. Ralston, S. 163. Auch die famose Burg, so sich auf einem Hahnenfufs dreht und ein Kupferdach trägt, in der György seiner Theorie entsprechend wieder nur die in den Winden sich „drehende", sonnenbeschienene Wolke sieht, — mufs, wenn sie schon eine Wolke ist, für eine russische oder gemein-slavische und keine ugro-finnische Wolke erklärt werden. (Vgl. Ralston, S. 144 et passim.) — Zum Schlufse noch einen Zug, der

die nahe Verwandtschaft der vasorrú bába mit der slavischen Baba Yaga — wenn solche noch eines Beweises bedürftig wäre — über jeden Zweifel erhebt und zugleich ebenso entschieden gegen die Annahme eines unmittelbaren Zusammenhanges der ersteren mit der finnischen Louhi spricht, wie deutlich derselbe andrerseits auf den gemeinsamen slavischen Ursprung der magyarischen und finnischen Gestalt hinweist und aus diesem die einzige stichhaltige Erklärung der ähnlichen Merkmale beider gewärtigen läfst. Ich meine den Mörser, der zur stereotypen Ausrüstung der russischen Baba-Yaga gehört (vgl. Afanasjeff I, Nr. 3b=Ralston, S. 141) und dessen sich in einem magyarischen Märchen (Nyelvör, XIV, 91 ff.) die verfolgende Hexe — zum selben Zwecke wie im russischen — bedient. Gerade so wie vorher der „eiserne Zahn", ist auch dieser Mörser im magyarischen Märchen nur durch Zuhilfenahme der russischen Parallelstellen erklärlich und zeugt zugleich für die skrupellose Oberflächlickeit, womit ein Volk vom anderen die Märchen übernimmt und in denselben gar oft manch unrichtig oder auch gar nicht verstandenes Detail, so wie es eben aufgefafst wurde, stehn läfst, ohne sich weiter um die Bedeutung desselben zu kümmern oder an ein innigeres Verweben des neuen Einschlags mit dem älteren Aufzug zu denken. Unwillkürlich mufs ich hierbei der Worte gedenken, die Lönnrot im Jahre 1855 an Schiefner schrieb: „Als ich einen Finnen fragte, — so lauten dieselben — woher er so viele Märchen wisse, antwortete er mir: Ich habe mehrere Jahre nach einander bald bei russischen, bald bei norwegischen Fischern am Eismeer Dienste getan, und so oft der Sturm uns vom Fischfang abhielt, vertrieben wir uns die Zeit mit Märchen und Erzählungen. Dann und wann war mir ein Wort oder eine Stelle unverständlich, doch erriet ich den allgemeinen Inhalt aller Märchen, die ich nachmals mit selbsterfundenen Zusätzen daheim wiedererzählte." (Ermans Archiv für wissenschaftliche Kunde von Russland XXII, 614 und daraus auch in G. Meyers Einleitung zu den Finnischen Märchen übersetzt von Emmy Schreck. Weimar, Hermann Böhlau 1887. S. XIX f.) Worte, die nur zu deutlich gegen Annahmen sprechen, deren Unzulässigkeit wir im Obigen wiederholt darzutun bemüht waren, — weshalb man es uns nicht verdenken wird, wenn wir nicht umhin konnten, die wertvolle Zeugenschaft dieses naiven Ausspruches anzurufen.

Graz.

Schiller und Vergil.

Von

Gustav Hauff.

I.

Den Anlafs zu der nachfolgenden Untersuchung verdanke ich zwei Abhandlungen über unser Thema, die in den letzten Jahren erschienen sind, nämlich dem Aufsatz von Oskar Brosin: Anklänge an Virgil bei Schiller (Schnorr von Carolsfeld, Archiv für Litteraturgeschichte 1889, S. 518 ff.) und der Studie Theodor Österleins: Vergi in Schillers Gedichten (Studien zu Vergil und Horaz von Theodorl Österlein, Tübingen 1885, S. 6—15). Österlein scheint Brosins Abhandlung nicht gekannt zu haben; wenigstens führt er sie nirgends an. Beide Gelehrte ergehen sich in der Aufzählung von einzelnen Parallelen zwischen Schiller und Vergil, aus denen Schillers Abhängigkeit von dem römischen Dichter hervorgehen soll. Österlein hat in der Anführung dieser Parallelen noch ein gewisses Mafs gehalten; aber Brosin überrascht uns durch eine aufserordentliche Anzahl solcher Parallelstellen. Österlein teilt die Beschäftigung Schillers mit Vergil in drei Perioden ein: 1) die Zeit der Akademie bis zum Ende des Aufenthalts in Stuttgart 1782; 2) die Zeit zwischen 1782 und 1791; 3) die Zeit nach der Übersetzung der zwei Bücher. In die erste Periode fällt „der Sturm auf dem Tyrrhener Meer“ in Haugs schwäbischem Magazin von 1780. Anklänge an die Äneis findet der Verfasser in der Kindsmörderin (die Situation in der siebenten Strophe soll an Äneis IV, 586 ff. erinnern), in der Schlacht (schwarz brütet auf dem Heer die Nacht“ soll an Äneis 1, 89: ponto nox incubat atra gemahnen); in Hektors Abschied fällt ihm bei dem „tobt“ am Schlufs das exultat Äneis II, 469 ein. Ich mufs gestehen, dafs für mich blofs die erstgenannte Parallele etwas Einleuchtendes hat.

In der zweiten Periode hat die behauptete Parallele die Stelle in der „Unüberwindlichen Flotte“: „Gott der Allmächt'ge sah herab“ mit 2. Moses 19,20: „Als nun der Herr herniedergekommen war auf den Berg Sinai, oben auf seine Spitze“ u. s. w. für uns ebensowenig Beweiskraft. Wenn Österlein namentlich das „constitit“ hervorhebt und in der wundetseltsamen Historia („Gott stand auf Höhen Sinais und schaute nach der Erden“) und in dem Gedicht: „Der Eroberer“ („dann vom obersten Tron, dort wo Jehova stand“) neben Äneis 1, 222 ff., alttestamentliche Reminiszenzen anklingen hört, so erinnere ich, ganz abgesehen von der verschiedenen Motivierung bei Vergil und Schiller, die der Verfasser selbst hervorhebt, daran, dafs ein Lied im alten württembergischen Gesangbuch anfängt: „Jehova stand auf Sinai und die Posaune schwieg.“ Zwar ist dieses Gesangbuch später, als die genannten Gedichte, aber doch kann das Lied Schillern, vielleicht von seiner Mutter her, bekannt gewesen sein. Etwas Bestimmtes läfst sich hier nicht behaupten.

In der dritten Periode, in welche die Übersetzung des zweiten und vierten Buches der Äneis fällt, findet der Verfasser in der ersten Strophe der „Macht des Gesanges“ einen Anklang an Äneis II, 304 ff. Düntzer und Brosin waren ihm, was er nicht bemerkt, darin vorangegangen. Ein Theologe könnte bei den Worten: „Er hört die Flut vom Felsen brausen, doch weifs er nicht, woher sie rauscht“ sich an die Worte Jesu Joh. 3, 8: „Der Wind bläset, wo er will, und du hörest sein Sausen wohl; aber du weifst nicht, von wannen er kommt, und wohin er fähret. Also ist ein Jeglicher, der aus dem Geist geboren ist“ erinnert finden. Doch will ich den Leser nicht mit Anführung aller vermeintlichen Parallelen behelligen. Wenn Österlein gegen den Schlufs der Studie sagt, es könnte vielleicht bei einer oder der anderen der genannten Stellen die Ansicht der Kritiker dahin gehen, dafs das Zusammenstimmen zwischen Schiller und Vergil ein mehr zufälliges, durch den Stoff selbst gegebenes sei, so wird diese Bemerkung gewifs nicht blofs von mir auf die allermeisten der von Österlein angeführten Stellen ausgedehnt werden. Eine bewufste Nachbildung oder Umbildung mag mit dem Verfasser bei der Stelle in der „Macht des Gesanges“ und bei anderen, z. B. Äneis VI in „das Ideal und das Leben“ angenommen werden; Österlein selbst aber giebt zu, dafs meist wohl halb unbewufste Erinnerungen vorliegen, bei denen es dem Dichter vielleicht während, vielleicht sogar nach der Produktion nicht zum klaren Gedanken wurde, woher ihm Em-

pfindung oder Ausdruck zugeflossen. Ich kann nicht einmal so viel zugeben. Da soll, wie auch Brosin meint, „des Mädchens Klage“ im ganzen Ton und in dem einzelnen Ausdruck: „Ich habe genossen das irdische Glück; ich habe gelebt und geliebet“ an den Tod der Dido IV, 651 und besonders an ihr: „Accipite hanc animam meque his exsolvite curis; Vixi et quem dederat cursum fortuna peregi“ — erinnern. Die sterbende Dido, die sogleich weiter von sich sagt: „Urbem praeclaram statui, mea moenia vidi“ und die von der Welt Abschied nehmende Thekla, deren Leben Liebe, nichts als ideale Liebe war — die Zusammenstellung schon erregt Fieber. Was ist im Deutschen häufiger, als die Verbindung von leben und lieben, Licht, Leben, Liebe? Bei Vergil fehlt ja schon der Stabreim. Gehört vielleicht eher Katulls: Vivamus, mea Lesbia, et amemus! hierher? Ich überlasse die Entscheidung den Parallelenjägern, ich für meinen Teil kann nicht glauben, dafs Schiller aus den Worten in des Mädchens Klage, die einen sich von selbst aufdrängenden Gedanken einfach und rührend aussprechen, bei Vergil ein Anlehen gemacht hat. In eine eigentümliche Stimmung versetzt uns die Bemerkung, die Stelle im Siegesfest: „Das Weib ist falscher Art Und die Arge liebt das Neue“ dürfte aus Äneis IV, 569 ff. stammen: Varium et mutabile semper femina. Düntzer, erinnert an Homer Odyssee XI, 456: *οὐκέτι πιστὰ γυναιξίν.* — Man könnte ja auch an den Spruch im Havamal, jenem Spruchgedicht der älteren Edda, erinnern:

Mädchenreden vertraue kein Mann
Noch der Weiber Worten. Auf geschwungnem Rad
Ward ihr Herz geschaffen, Trug in der Brust verborgen.

Ganz gewifs haben schon ante Helenam, wie Horaz einmal in einem anderen Zusammenhang sagt, Tausende von Menschen oder genauer von Männern Solcherlei preisgegeben, und ebenfalls ante und post Didonem sind andrerseits von verlassenen Mädchen und Frauen Klagen ausgestofsen worden, wie die ist, die uns aus Schillers Kindsmörderin entgegentönt: „Trauet, Schwestern, Männerschwüren nie!“

Gehen wir nun zu Brosin über. Er geht von der Überzeugung aus, dafs die zahlreichen Anklänge an Vergil bei Schiller, wenigstens der grofsen Mehrzal nach, auf bewufste oder unbewufste Reminiszenzen zurückzuführen seien. Die Parallelen, die er anführt, beziehen sich auf die Ähnlichkeit der Situationen, der Charakterschilderungen, der Bilder

und Gleichnisse, der Gedanken, der Beiwörter, der Ausdrücke und Wendungen. Bei den Gedankenparallelen erklärt er ausdrücklich, wegen ihrer Masse haben wir hier nicht eine zufällige Übereinstimmung, sondern wirkliche Reminiszenzen, bewufste oder unbewufste vor uns. Aber wie stimmt mit diesen Behauptungen die Schlufsbemerkung des Aufsatzes überein: „Wie aber, wenn trotz alledem in allen jenen Übereinstimmungen das blofse Spiel des Zufalls waltete? So bliebe doch das eine Resultat, dafs gewisse dichterische Schönheiten in Anschauung, Empfindung, Gedanken, Bild und Ausdruck nicht das Eigentum einzelner Völker und Dichter sind, sondern den verschiedensten Nationen, Individuen und Zeiten gemeinsam angehören."? Ähnlich lautet der Schlufs von Österleins Studie: „So viel werden wir nach Allem sagen können, dafs unsere Litteratur in Schillers Gedichten, und zum Teil gerade in den bekanntesten und beliebtesten, ein gut Stück Vergil mit sich trägt. Die Litteratur eines Volkes ist zunächst national, aber sie ist auch kosmopolitisch: die Kulturvölker tun gegenseitig ihre Schätze auf und schenken sich das Edelste und Schönste, das sie haben." Beide Äufserungen treffen wegen ihrer Allgemeinheit und Verschwommenheit, wenigstens in Betreff Vergils, den Nagel nicht auf den Kopf. Betrachten wir aber Brosins Parallelstellen, so sind sie zum gröfsten Teil noch viel erzwungener, als die von Österlein beigebrachten; einige treffen allerdings in der Weise zu, dafs an Schillers Abhängigkeit von Vergil zu denken ist. Nach Brosin erinnern die Worte in der „Bürgschaft": „Mich, Henker, ruft er, erwürget —, Hier, bin ich, für den er gebürget" — an Nisus, der Äneis IX, 427 ff. ausruft:

Me, me, adsum, qui feci, in me convertite ferrum:
O Rutuli, mea fraus omnis.

Schade, dafs bei Hygin, Schillers Quelle, Möros dem Henker von Weitem zuruft: „Halt ein, Henker! Da bin ich, für den er gebürgt hat." — Dafs Äneis X, 523 nach Ilias X, 376 gedichtet ist und Schiller in der Jungfrau von Orleans II, 6, 7 an Homer und nicht an Vergil gedacht hat, ist, wie Brosin selbst sagt, allgemeine Annahme, und ich sehe nicht ein, warum man mit Brosin den römischen Epiker als Schillers nächste Quelle denken soll. — Von den Worten, durch welche Nisus Erbarmen mit seinem unglücklichen Freunde zu erwecken sucht: Tantum infelicem nimium dilexit amicum (IX, 430) sagt Brosin, sie könnten als Motto auf dem Leichensteine des Marquis Posa stehen,

wie sie denn auch an die Anerkennung des grofsen Toten aus dem Munde des Infanten erinnern:

„Sein schöner Lebenslauf war Liebe, Liebe
Für mich sein schöner grofser Tod."

Was für eine gewagte Sache es um diese „Reminiszenzen" und Parallelen ist, läfst sich hier schlagend dartun. „Du warst Liebe, ganz Liebe; Gott lohne sie dir in Ewigkeit" rief Schubarts Gattin ihrem sterbenden Gatten zu. Verdankte sie diesen Ausruf vielleicht dem Vergil oder hatte sie Schillers Don Carlos gelesen? — Talbot, den weder Himmel, noch Hölle kümmert, soll das Bild des trotzigen Götterverächters Mezentius zurückrufen. Allein Talbot ist eine sehr edle und würdige Erscheinung; er glaubt an die erhabene Vernunft, die lichthelle Tochter des göttlichen Hauptes, die weise Gründerin des Weltgebäudes, die Führerin der Sterne, und ist blofs für den Augenblick pessimistisch, halb nihilistisch gestimmt, was ihm niemand verübeln wird, der sich in seine Lage hineindenkt. Diese Parallele ist ganz erzwungen und beruht wahrscheinlich auf den höchst unsicheren Mitteilungen Böttigers über den schwarzen Ritter.

Unter den Bildern und Gleichnissen mögen einige zutreffen. Wenn aber Brosin in Äneis V, 662: furit immissis Volcanus habenis, das Vorbild von Schillers Worten in der Glocke findet: Wehe, wenn sie losgelassen etc., so ist zu bemerken, dafs Schiller das verheerende Feuer hier nicht, wie Vergil, unter dem Bilde eines entzügelten Rosses, sondern eines eingekerkerten oder gefesselten weiblichen Wesens darstellt, das plötzlich seine Fesseln bricht und als freie Tochter der Natur einhertritt. Ich wundre mich, dafs Brosin, wenn überhaupt, was noch sehr fraglich ist, hier ein Anklang an Vergil stattfindet, nicht an die Schilderung der Fama Äneis IV, (174 ff.) gedacht hat. — Das Äneis V, 302 nur angedeutete Bild: Multi praeterea, quos fama obscura recondit — soll an die Braut von Messina I, 3 erinnern: „Völker verrauschen — — über ganzen Geschlechtern aus." Wie weit hergeholt! Eher möchte ich, wenn ich hier überhaupt eine Entlehnung fände, an Horaz Od. IV, 9 denken: „Vixere fortes ante Agamemnona multi, sed omnes, illacrymabiles — Urgentur ignotique longa — Nocte, carent quia vate sacro." — Wie Vergil von einer facies laborum spricht (VI, 103), so Schiller von dem doppelten Antlitz der Tat (Braut von Messina III, 5). Aber zu einer wirklichen Parallele fehlt die Haupt-

sache, die Verwandtschaft des Gedankens; denn bei Vergil sagt Äneas nur, nicht eine der Mühen stelle sich neu und unerwartet vor Augen; facies ist = species, genus.

Bei den Gedanken erinnert sich Brosin Äneis I, 405: Vera incessu patuit Dea (nämlich Venus, des Äneas Mutter) an die Worte in den Kranichen des Ibykus: So (wie die Erinyen) schreiten keine irdschen Weiber etc. Näher läge, an die Ἐρινῦς τανύποδας bei Sophokles Aj. lor. 194 zu denken. — Die Worte: polus dum sidera pascit (Äneis I, 608), meint Brosin, könnten leicht das Thema zu Schillers Rätsel vom Mond und von den Sternen gegeben haben. Allein Düntzer bemerkt mit Recht: der Mond als Hirt, die Sterne als Schafe oder Lämmer kommen schon in einem Wiegenlied vor. Vergl. auch Herders Epigramm: Das Gesetz der Welten im Menschen (zur Litteratur und Kunst 4, 26). — Bei Äneis XII, 764, 65: „Neque enim levia aut ludicra petuntur — Prämia, sed Turni de vita et sanguine certant" denkt Brosin an Tells Monolog IV, 3: Heute will ich den Meisterschufs tun etc. Die Parallele ist weit hergeholt. Der Gedanke ist in der Situation, die derjenigen gleicht, welche Vergil schildert, ganz von selbst begründet. Ähnliche Lagen erzeugen ähnliche Gedanken. Im Augenblick fallen mir zwei weitere Parallelen ein, die eine aus Schiller, die andere aus Shakespeare; ich mag sie aber nicht nennen, weil ich sie für ganz zufällig halte. — Bei den Beiwörtern sollen die campi liquentes IV, 724 an das grüne krystallene Feld (Braut von Messina I, 8) erinnern. Allein die Vergleichung des Meeres mit einem Feld, des Schiffs mit einem Pflug, der Schifffahrt mit einem Furchenziehen findet sich in der deutschen Poesie sehr häufig; diese Ausdrücke gehören gewifs nicht zu denen, die „Schiller als willkommene Zier und Bereicherung seiner Sprache dem antiken Meister abgeborgt hat." Dies gilt auch von der Bezeichnung der Mifsgunst als obliqua (Vergil) oder als scheel (Schiller). Darüber brauche ich kein Wort zu verlieren. — Das stärkste Stücklein findet sich indefs bei der behaupteten Ähnlichkeit von Ausdrücken und Wendungen. „Die Waffen ruhn" in der Jungfrau von Orleans (IV, 1) rufen ihm Äneis X, 836 ins Gedächtnis. Wenn aber Mezentius im Wasser des Tiber seine Wunde auswaschen will und zu diesem Behuf es sich leicht macht, seine Rüstung auszieht und sie im Grase ruhen läfst, so ist doch dieses arma quiescunt etwas ganz Anderes, als die Waffenruhe im Monolog der Jungfrau. In der Tat ein bedeutender — Bock, den der Verfasser auf der Parallelenjagd geschossen hat. —

Österlein und Brosin geben mit ihren Studien einen auffallenden Beitrag zu der bei vielen Litteratoren vorhandenen beinahe krankhaften Neigung, überall, namentlich bei Schiller und Goethe, Parallelen zu andern Schriftstellern zu suchen, so dafs, wie O. Schanzenbach in seinem trefflichen Aufsatz: Französische Einflüsse bei Schiller (Programm des Eberhards-Ludwigs-Gymnasiums in Stuttgart zum Schlufse des Schuljahrs 1884—85, Stuttgart 1885) sagt, bei diesen beiden kaum ein Stück, eine Stelle sich zu finden scheint, zu denen man nicht aus älteren Schriften eine Parallele fände. „Unsere grofsen Schriftsteller und Dichter," so schliefsen Viele, „sind „grofse Abschreiber" gewesen." — Diese Neigung, Parallelen aufzusuchen, ist berechtigt; aber krankhaft und unberechtigt ist die Sucht, überall eine Abhängigkeit der neueren Schriftsteller von den älteren zu wittern, wo dem tiefer dringenden Blick sich nur eine zufällige, in der Ähnlichkeit der Charaktere oder Lagen begründete oder gar auf einen Gemeinplatz hinaus kommende Übereinstimmung zeigt. Sogar tiefere Wahrheiten braucht der Neuere nicht vom Älteren entlehnt zu haben. Wenn z. B. Schiller in seinen letzten Tagen sagte: der Tod kann kein Übel sein, weil er etwas Allgemeines ist, hat er da vielleicht ein Anlehen bei Cicero gemacht, der in seinen Tusculanen I, 49 vom Tode sagt: Quod autem omnibus necesse est, idne miserum esse uni potest? Ich kann mich hier nicht enthalten, gegen diese so weit verbreitete litterar-kritische Absonderlichkeit eine Stelle aus dem Schriftsteller anzuführen, der unter dieser Geschmacksverirrung am meisten leiden mufs, aus Goethe. „Die Welt," sagt Goethe bei Eckermann (I,190) „bleibt immer dieselbe, die Zustände wiederholen sich, das eine Volk lebt, liebt und empfindet, wie das andere; warum sollte denn der eine Poet nicht wie der andere dichten? Die Situationen des Lebens sind sich gleich; warum sollten denn die Situationen der Gedichte sich nicht gleich sein?" — „Mir sind," bemerkt Eckermann, „immer die Gelehrten höchst seltsam vorgekommen, welche die Meinung zu haben scheinen, das Dichten geschehe nicht vom Leben zum Gedicht, sondern vom Buch zum Gedicht. Sie sagen immer: das hat er dorther und das dort! Finden sie z. B. beim Shakespeare Stellen, die bei den Alten auch vorkommen, so soll er es auch von den Alten haben. So giebt es unter anderem beim Shakespeare eine Situation, wo man beim Anblick eines schönen Mädchens die Eltern glücklich preiset, die sie Tochter nennen, und den Jüngling glücklich, der sie als Braut heimführen wird. Und weil nun beim Homer dasselbe vorkommt, so

soll es Shakespeare auch von Homer haben. Wie wunderlich! Als ob man nach solchen Dingen so weit zu gehen brauchte und als ob man desgleichen nicht täglich vor Augen hätte und empfände und ausspräche." „Ach ja, sagte Goethe, das ist höchst lächerlich." — „So auch, fuhr ich fort, zeigt selbst Lord Byron sich nicht klüger, wenn er Ihren Faust zerstückelt und der Meinung ist, als hätten Sie dieses hierher und jenes dort. Ich habe, sagte Goethe, alle jene von Lord Byron angeführten Herrlichkeiten gröfstenteils nicht einmal gelesen, viel weniger hab' ich daran gedacht, als ich den Faust machte."

Immerhin bleibt es Brosins Verdienst, Schillers Verhältnis zu Vergil genauer betrachtet zu haben. Richtig ist die Bemerkung, dafs Schiller in den meisten Fällen, wo er an Vergil anklingt, durch Umschmelzung, Verkürzung oder Erweiterung dem Entlehnten das Gepräge seiner eigenen Individualität gegeben habe. Wenn es aber wahr ist, was Brosin weiter bemerkt, dafs Vergil der einzige klassische Autor ist, den Schiller gründlich im Original gelesen und studiert hat, so kann dies seinen Grund nur darin haben, dafs er sich von ihm als einem in mehrfacher Hinsicht wahlverwandten Geiste ganz besonders angezogen fühlte. Diese geistige Ähnlichkeit beider Sänger haben Brosin und Österlein nicht gehörig gewürdigt; namentlich übersieht Brosin vor der Menge einzelner Gedanken, die an Vergil erinnern, das geistige Band, das beide verknüpft, die Ähnlichkeit der Weltanschauung bei dem klassischen und dem modernen Schriftsteller. Vor lauter Parallelen kommt es zu keiner durchgreifenden und zusammenhängenden Parallele; vor lauter Bäumen sieht man den Wald nicht. —

II.

Bei einer Vergleichung Schillers und Vergils kommen nicht blofs, ja nicht einmal vorzugsweise, ihre Hauptwerke, das Epos und die Dramen in Betracht; schon die Eklogen und die Georgika Vergils berühren sich mit Schillerschen Anschauungen und Eigentümlichkeiten. Wie Vergil war Schiller in ländlichen Anschauungen und Beschäftigungen aufgewachsen und hatte sie lieb gewonnen. Verschiedene Stellen in seinen Schriften, besonders auch der wenig gekannte Aufsatz über den Gartenkalender auf das Jahr 1795 (historisch-kritische Ausgabe X, 257) legen davon Zeugnis ab. Beide Dichter sind nicht vorzugsweise heroische, kriegerische Naturen, wie man nach ihren Hauptwerken häufig glaubt, sondern sie haben in ihrem tiefsten Innern einen sehr starken idyllischen Zug, eine Sehnsucht nach ländlich

naiven Zuständen, ein weibliches und familiäres Element, das sich bei Schiller zum allgemein Menschlichen, ja Weltbürgerlichen erweitert, von dem freilich der römische Dichter weit entfernt blieb. Wer denkt hier nicht an Gedichte, wie die Macht des Gesanges, die Glocke, namentlich der Spaziergang? Sogar in seinen Dramen spricht sich diese Sehnsucht aus. Der berühmte Monolog Karl Moors in den Räubern IV, 1, die Sehnsucht der Jungfrau von Orleans nach ihrem früheren ländlichen Leben IV, 1, der Chorgesang in der Braut von Messina IV, 1, mit der Seligpreisung dessen, der in der Stille der ländlichen Flur, fern von des Lebens verworrenen Kreisen, kindlich liegt an der Brust der Natur — ist das Alles nur gelegenheitlich den dramatischen Personen in den Mund gelegt oder nicht vielmehr aus dem Innersten des Dichters hervorgequollen? Ja, wenn wir im Tell des Dichters Weltanschauung am reinsten ausgesprochen finden, so müssen wir den Satz aufstellen: Heroische Tüchtigkeit, Krieg um Herrschaft und Freiheit gelten ihm nicht für den Höhe- und Zielpunkt menschlichen Strebens, sondern nur als Mittel zur Gewinnung und Sicherung beruhigter nationaler Zustände, in denen jede berechtigte Kraft frei und ungehindert sich regen kann. In Vergils grofsem Epos ist freilich eine solche Sehnsucht von dem unruhigen Tun und Treiben der Welt nach der Ruhe und dem reinen Frieden der Natur nicht zu finden; um so mehr sind die Eklogen und die Georgika von diesem Hauche durchdrungen. „Die Eklogen und Georgika, sagt daher Vischer, sind schon eine Flucht aus einer falschen, naturlosen Kultur, die Stammväter der modernen Idylle.“ Vergils Naturbetrachtung bekommt dadurch einen modernen, sentimentalen Anstrich. Schiller hebt dies in der Abhandlung über das Naive (X, 445) hervor mit den Worten: „Horaz, der Dichter eines kultivierten und verdorbenen Zeitalters, preist die ruhige Glückseligkeit in seinem Tibur, und ihn könnte man als den wahren Stifter dieser sentimentalischen Dichtungsart nennen, so wie er auch in derselben ein noch nicht übertroffenes Muster ist. Auch in Properz, Vergil u. a. findet man Spuren dieser Empfindungsweise, weniger beim Ovid, dem es dazu an Fülle des Herzens fehlte und der in seinem Exil zu Tomi die Glückseligkeit schmerzlich vermifst, die Horaz in seinem Tibur so gern entbehrte.“ *)

*) Aus Horaz gehören hierher besonders Epod. 2: „Beatus ille“, ein Gedicht, das wegen des Schlusses an Heine erinnern könnte, wenn es dem antiken Dichter nicht mit der angehängten Satire eben so ernst wäre, wie mit der vorangehenden Idylle; sodann Sat. II, 6, besonders V. 60 ff., von E. v. Kleist seiner Ode: „das Landleben“ als Motto vorangesetzt. — Über Vergil vergleiche Fallmerayer in den Fragmenten aus dem Orient I, 73,

Gehört der sentimentale Dichter einem kultivierten oder überkultivierten Zeitalter an, so droht ihm die Gefahr, der frischen Farbe der Natur die Blässe des Gedankens anzukränkeln und die durch Studium erworbenen Kenntnisse auf einem Gebiete anzubringen, von dem alle Gelehrsamkeit fern zu halten ist. Bei Vergil tritt diese Eigentümlichkeit noch störender hervor, als bei Schiller, wenn seine Hirten vom Arar und Tigris, von Asien und Scythien, von dem Astronomen Konon und dem mit Zirkeln beschriebenen Himmel sprechen. Dem Theokrit gegenüber macht Vergil, woran kein Zweifel sein kann, den Eindruck des Gesuchten und Gekünstelten. Ähnlich ist bei Schiller die Jungfrau von Orleans nicht immer natürlich genug. Sie drückt sich manchmal viel zu gelehrt, zu rednerisch und pathetisch aus, als dafs wir ihre Worte als die eines Hirtenmädchens anerkennen könnten. „Ich bin nur eines Hirten niedre Tochter" sagt sie (I, 10). Damit vergleiche man, was Amos (7, 14) jenem Feinde Amazja, der ihm das Weissagen in Juda verbieten will, zur Antwort giebt: „Ich bin kein Prophet, noch keines Propheten Sohn, sondern ich bin ein Kuhhirt, der Maulbeeren ablieset. Aber der Herr nahm mich von der Heerde und sprach zu mir: „Gehe hin, und weissage meinem Volke Israel." Auch auf mehreres im Wilhelm Tell wäre hier hinzuweisen.

---

wo er die trapezuntischen Mondnachtszenen schildert und fortfährt: Leise Anklänge dieser unstillbaren, vielleicht erst durch das Christentum in den germanischen Herzen geweckten Sehnsucht und Schwärmerei findet man unter den Schriften des Altertums eigentlich nur in den Gedichten des Virgilius. Nur dieser Sänger christlicher Sehnsucht hört das Rauschen des Laubes unter Corydons Fufs, sieht Corydons Bild im glatten Meeresspiegel „cum placidum ventis staret mare" und versteht die Seelensprache der „amica silentia lunae." — Was die luna betrifft, so gehört eine von Österlein und Brosin übersehene Parallele zu dem verschleierten Bild zu Sais („Von oben durch der Kuppel Öffnung wirft — der Mond den bleichen, silberblauen Schein — und furchtbar, wie ein gegenwärtger Gott, — erglänzt durch des Gewölbes Finsternisse — in ihrem langen Schleier die Gestalt") hierher, nämlich Äneis III, 147 ff.: „Nox erat — — Effigies sacrae divom Phrygiique penates — visi ante oculos adstare jacentes — in somnis, multo manifesti lumine, qua se — plena per insertas fundebat luna fenestras etc. — Es ist schwer zu sagen, ob hier eine Abhängigkeitsparallele oder eine jener „allgemeinen dichterischen Schönheiten vorliegt, welche den verschiedensten Nationen, Individuen und Zeiten angehören" (Brosin). Aufserdem vergleiche man Ecl. X, 42 ff., Georg. II, 458 ff. Freilich verschiedene Arten und Stufen jenes sentimentalen Verhältnisses zur Natur, das Schiller a. a. O. mit der Sehnsucht des Kranken nach der Gesundheit vergleicht, aber immerhin Anklänge an die moderne Naturbetrachtung. — Schillers Äufserung über Ovid endlich erinnert an Goethes Sprüche in Prosa: „Klassisch ist das Gesunde, romantisch ist das Kranke. — Ovid blieb klassisch auch im Exil: er sucht sein Unglück nicht in sich, sondern in seiner Entfernung von der Hauptstadt der Welt."

Indessen wollen wir über solchen Künsteleien die vielfachen wirklich rührenden und natürlichen Empfindungslaute bei beiden Dichtern nicht übersehen. —

Ein Lieblingsthema Schillers ist der Übergang des Menschen aus der Dumpfheit und Rohheit des ursprünglich tierischen Lebens zur Bildung und Humanität. Verschiedene Abhandlungen und unter den Gedichten hauptsächlich die Künstler, das eleusische Fest, der Spaziergang, die Glocke gehören hierher. Das Ziel, das dem Dichter überall, sogar in dem schon erwähnten Aufsatz über den Gartenkalender, vorschwebt, ist die Verbindung von Natur und Kultur; als die Grundlage aller gesellschaftlichen Einigung und aller Bildung betrachtet er den Ackerbau. Vergil teilt diese Voraussetzung; soll er doch seine Georgika auf Anregung des Mäcenas geschrieben haben, in der Absicht, die den Römern angeborene Liebe zum Landbau, der unter den Stürmen des Bürgerkrieges und der Ackerverteilungen so sehr gelitten hatte, neu zu beleben und ihn als das segensreichste Mittel zur Herstellung des erschütterten Wohlstandes zu empfehlen. Mag er auch von der Geschichte des Menschengeschlechts ausgehen, sein Ziel ist immer Rom und Roms Wohlfahrt. Rom ist ihm die Welt. Vergl. Ge. I, 125 ff., 497 ff., II. 532 ff. Äneis VIII, 310 ff. Wie sehr mufste isch der deutsche Dichter durch das Lehrgedicht vom Landbau angesprochen fühlen! War doch Württemberg damals noch ein vorzugsweise den Ackerbau treibendes Land. Wie mufste ihn besonders das zweite Buch von der Baumpflege an den Beruf seines Vaters erinnern! Im Spaziergang und im Aufsatz über den Gartenkalender freut sich Schiller der schön angelegten, mit Bäumen bepflanzten Wege. In diesem Aufsatz tritt sogar der vorzugsweise deutsche Gesichtspunkt hervor, sofern der Dichter rät, zwischen der französischen Steifheit und der englischen allzugrofsen Freiheit die rechte Mitte zu halten. Abgesehen von diesem Aufsatz hat Schiller die Verherrlichung des Ackerbaus als der ältesten und ehrwürdigsten Beschäftigung und der Grundlage aller Kultur vom allgemein menschlichen, nicht vom spezifisch deutschen Standpunkt aus gehalten. Von seinem Weltbürgertum ist bei Vergil keine Spur.

Auf welche Weise nun aus dem Ackerbau sich die Kultur entwickelt und welche verschiedenen Zeitalter ein Volk oder die Menschheit durchlaufen hat, ist von beiden Dichtern ebenfalls in den oben genannten Gedichten dargestellt worden. Rohe Völker werden durch Gesetz und Ordnung gesittigt, aber das Verderben bricht herein, die

Kultur artet in Überkultur mit ihren Lastern aus — und was ist nun das Ziel, bei dem die beiden Dichter, deren Leben in solche Zeiten fiel, wie sie Schiller gegen den Schlufs des Spaziergangs schildert, die Menschheit oder das weltbeherrschende Rom schliefslich ankommen lassen? Vergil wirft Ge. I, 465 einen trüben Blick in die jüngste und die bevorstehende Geschichte Roms. Wenn aber Livius in der Vorrede wegen des einreifsenden Sittenverderbens an einer der Vergangenheit entsprechenden Zukunft Roms, wenn auch nicht verzweifelt, so doch stark zweifelt, so macht Vergil in den Worten, die er in der Äneis 1, 291 dem Jupiter in den Mund legt, den Eindruck, als wolle er das Vertrauen zu der Zukunft des römischen Volkes stärken und die bangen Herzen wieder patriotisch und optimistisch stimmen. Ganz optimistisch gehalten ist die berühmte vierte Ekloge mit ihren Anklängen an Weissagungen des alten Bundes vom Messias (Jesaja 11, 1—9. 65,' 17—25). Wie von Jerusalem das Licht einer reineren Erkenntnis und Verehrung Gottes segenbringend sich über die ganze Erde ergiefsen soll, so wird Pollios Sohn für die ganze Welt nach Beendigung des eisernen Zeitalters die goldene saturnische Zeit zurückführen, wo sogar der Ackerbau überflüssig ist, weil die Erde, wie Schiller in den vier Weltaltern von dem ersten Weltalter singt, Alles freiwillig hergiebt (vgl. dazu Ge. 1, 128: „ipsaque tellus - omnia liberius, nullo poscente, ferebat“), wo überall Glück, Ruhe, Friede herrschen wird. Nach dieser Schmeichelei für Augustus war auch für den römischen Dichter Krieg und Eroberung nicht Zweck für sich, sondern nur Mittel zum Zweck, zur Herstellung des idyllischen, saturnischen Zeitalters, und so wenig er ein Ende der römischen Herrschaft glaubte oder wünschte, so war doch das Ziel seiner Wünsche Rom als Mittelpunkt und Herrscherin einer ruhigen und die Segnungen des Friedens geniefsenden Menschheit. Dahin weist auch zum Teil: pacis imponere morem, parcere subjectis Äneis VI, 853, 54. Diese Weissagung von einer goldenen Zeit kehrt mit ausdrücklicher Beziehung auf die friedliche und glückliche Regierung des Augustus in der Äneis VI, 790 wieder. Schiller mufste eine solche Geschichtsphilosophie zu den Worten des Wahns rechnen. Die Geschichte der Menschheit bleibt sich in seiner Anschauung fortwährend gleich; Alles wiederholt sich im Leben; nie und nirgends ist das Gebiet, wo die schöne Jugend der Menschheit blüht; Freiheit ist nur in dem Reich der Träume. Tiefer Pessimismus! Aber optimistisch wendet sich die Betrachtung durch die Lehre, dafs im Gesang das Schöne blühe, dafs

Gesang und Liebe dem Leben den Jugendschein erhalten — und in dieses Reich, das ästhetische Jenseits aus dem engen, dumpfen Leben sich zu flüchten, im Reich der Ideale, im Himmel des Zeus zu leben steht dem Menschen zu jeder Zeit frei. König in diesem Reiche ist der Genius, der die verlorene Natur, den frommen Instinkt in seinem Selbst wiederfindet und einfach und still die Welt erobert. Eine reine Idylle, ein neues Arkadien oder saturnisches Reich hatte für Schillers strebenden tatkräftigen Geist keinen Wert; die wahre Idylle, sagt er, solle uns vorwärts nach Elysium führen. Am zufriedensten spricht er sich in den Künstlern über sein Zeitalter aus; aber auch hier ist zweierlei zu bemerken: 1) dafs der Schlufs des Gedichts uns aus träger Ruhe und törichter Selbstbespieglung aufrütteln und zu ernstem Wirken anspornen will, 2) dafs das Gedicht keine politische und heroische Ader hat, sondern blofs den Sieg der Schönheit und Wahrheit feiert.

Neben der Natur in ihrem Verhältnis zur Kultur spielt bei beiden Dichtern die Liebe eine Hauptrolle; in ihrer Form als Ehe krönt sie im eleusischen Fest den Bau der Kultur. Als Naturdrang und Naturgesetz feiert sie Vergil Ge. III, 242, wo der Schlufs auf das von Schiller ebenfalls verherrlichte Liebespaar Hero und Leander hinweist. Aber auch der ideale und sentimentale deutsche Dichter stellt die sentimentale Liebe nicht in die Luft, sondern läfst sie auf dem Grund des Geschlechtlichen und Natürlichen sich erheben; so in der Männerwürde, in den Weltweisen, in den Geschlechtern. Sentimental wird Vergil im vierten Buch der Äneide; ja man könnte mit Vischer sagen, dafs die Sentimentalität hier zu stark auftrete; man könnte dazusetzen, dafs sie schon den Übergang zur mittelalterlichen Romantik bilde. Wie genau aber Schiller in den meisten Dramen das politische Pathos mit der Leidenschaft der Liebe verschlungen hat, ist bekannt; ich verweise besonders auf die Vorrede zu Fiesko. Gerade die enge Verbindung beider Themen scheint mir der Grund zu sein, warum Schiller den vierten Gesang der Äneide übersetzt hat. Noch eine Bemerkung drängt sich mir auf. Bekanntlich trug sich Schiller mit dem Plan eines Epos, in dem er Friedrich den Grofsen, dann eines anderen, in dem er Gustav Adolf verherrlichen wollte. An die Stelle des zweiten trat die Geschichte des dreifsigjährigen Kriegs; der Plan mit Friedrich dem Grofsen blieb unausgeführt; denn, „ich kann diesen Charakter nicht liebgewinnen; er begeistert mich nicht genug, die Riesenarbeit der Idealisierung mit ihm vorzunehmen —“ schreibt er am 28. November

1791 an Körner. Friedrich der Grofse liefs die deutsche Muse schutzlos, ungeehrt von seinem Trone gehen; er war für Schiller vielleicht zu spezifisch preufsisch, zu wenig deutsch, und am allerwenigsten weltbürgerlich gesinnt; er glaubte, wie Voltaire, nicht an den Engel und den Gott d. h. er fafste alles nüchtern und prosaisch auf und hielt nichts von den Idealen des Herzens; er war endlich so wenig, als der schwedische Held, den sanften Regungen der Liebe zugänglich. Er war auch Schiller noch zu nah, war noch nicht in die nötige geschichtliche Ferne gerückt, die namentlich im Vergleich mit einer traurigen Gegenwart das Haupt eines Herrschers wie Friedrich von selbst mit dem Glanz einer höheren Weihe umgiebt. —

Was die Stellung beider Dichter zur Religion betrifft, so war gewifs Vergil so gut als Horaz parcus deorum cultor et infrequens; Schillers Stellung zum positiven Christentum und Kirchentum ist bekannt. Obgleich sodann Schiller seine dramatischen Stoffe nicht aus dem Altertum genommen hat, so knüpft er doch in seinen Dramen und in seinen Gedichten oft an die griechischen Mythen an, die Vergil mit Vorliebe behandelt. Ceres wird als Wohltäterin der Menschheit gefeiert Ge. I, 147 ff., 338 ff., Än. IV, 58, von Schiller im Spaziergang und im eleusischen Fest. Proserpina, deren Raub die Klage der Ceres besingt, wird von Vergil kurz, aber nachdrücklich erwähnt Ge. I, 39. VI, 138, 142, 402, 636. Herkules ist beiden das mythische Bild eines Helden: vergleiche Ideal und Leben mit Äneide VIII, 201 ff. VI, 392 ff. Orpheus und Eurydice besingt Vergil Ge. IV, 454, ff., Än. VI, 119. 645, Schiller im Triumph der Liebe, in den Göttern Griechenlands und in der Nänie. Die Vorstellung von dem vorzeitlichen Dasein der Seelen findet sich Än. VI, 729 ff., 740—745 und bei Schiller im Geheimnis der Reminiszenz, in der sechsten Strophe der Künstler, in der vierten Strophe von Ideal und Leben. Hier sieht man aber deutlich, wie dem Dichter das religiöse Jenseits sich in das ästhetische verwandelt; (vgl. meine Schillerstudien S. 347.) eine Idealisierung der Mythen, von welcher der römische Dichter freilich keine Ahnung hatte. Der an Mythen und religiösen Vorstellungen reiche sechste Gesang der Äneis mufs auf Schillern eine besondere Anziehungskraft ausgeübt haben. Schreibt doch Charlotte Schiller an einen Freund: Auf den sechsten Gesang freue ich mich; den liebte Schiller so sehr und hat mir ihn mehremale aus dem lateinischen aus dem Stegreif übersetzt. (Briefe von Schillers Gattin an einen vertrauten Freund. Herausgegeben von Heinrich Düntzer, Leipzig,

1856 S. 99 ff. — Der Brief ist vom 30. Januar 1813; übrigens ist nur der dreifsigste authentisch: Monat und Jahr Vermutung des Herausgebers.) Ja er hat diesen Gesang mündlich ins Deutsche und er hat auch die manigfachen Vorstellungen von der Kluft zwischen Diesseits und Jenseits in der Klage der Ceres, in den Künstlern, in Ideal und Leben in seine Anschauungen, seine ästhetischen Lehren übersetzt, sie umgedeutet, die ὑπόνοια, die vielleicht schon in den religiösen Mythen verborgen war, herausgezogen. Konnten schon für Vergil jene mythischen Gestalten nur als Träger philosophischer Ideen oder patriotischer Wünsche Wert haben, um wie viel mehr mufsten sie dem grofsen Idealisten des deutschen Volks als Mittel, seine ästhetischen und allgemein menschlichen Theorien zu versinnlichen, willkommen sein! — Die beiden Dichtern geläufigsten mythologischen Figuren sind aber die Erinyen (Diren, Furien.) Sie erscheinen sehr oft, und zwar bald als die Göttinnen, welche das Böse bestrafen, den Verbrecher verfolgen, bald auch, wie Braut von Messina III, 5 und Än. VII, 323 ff., als Wesen, welche den Menschen zum Bösen anreizen. — Mit den Furien verwandt sind die Parzen und das Fatum. Fatalistisch ist die Voraussetzung und Grundanschauung der Äneis. Das Schicksal vertreibt den Äneas aus Troja; Schiksalssprüche rufen ihn nach Italien; des Schicksals Wille ist es, dafs Rom schon in seinem Stammvater über seine Feinde siegt, dafs später Karthago unterliegt, dafs Rom unter Augustus Herrscherin der Welt wird. So gestaltet sich bei Vergil die fatalistische Idee optimistisch und patriotisch. Dafs nun der Fatalismus bei Schiller nicht nach der verbreiteten Annahme erst später, nachdem er die griechischen Tragiker gelesen, sondern schon in sehr frühen Gedichten sich findet, dafs er schon in den ältesten Dramen sich kund giebt, später von Zeit zu Zeit in Erzählungen und Gedichten wieder auftaucht und in Verbindung mit der Idee der sittlichen Freiheit und Zurechnungsfähigkeit auch mehrere der spätesten Dramen durchdringt, glaube ich in meinen Schillerstudien, freilich weniger in Betreff der Dramen, als der Gedichte, nachgewiesen zu haben. Der zweite Band der Schillerstudien würde hauptsächlich die reiferen und späteren Dramen Schillers betrachten, indessen verweise ich auf Vischer, Goethes Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts. Stuttgart, 1875 S. 80 ff. Äneas siegt, weil es das Schicksal will; die Helden des Tragikers gehen unter, teils durch eigene Schuld, teils durch den Willen des Schicksals.

In diesem Zusammenhang ist die Neigung beider Dichter zu Weissagungen nach dem Erfolg zu erwähnen. Bei Vergil zeigt sich diese Neigung Än. I, 254 ff. wo Jupiter der Venus, VI, 756 ff., wo Anchises dem Äneas die zukünftigen Schicksale Roms vorhersagt, VIII, 625 ff., wo Vulkan auf dem Schild des Äneas Roms Taten und Helden prophetisch abbildet. Was ein Gott voraussagt, das mufs natürlich erfüllt werden, ebenso was die Jungfrau von Orleans III, 4 im Zustand höchster Begeisterung und im Tell IV, 2 der sterbende Attinghausen vorausverkündigen.

Es könnte gewagt sein, den deutschen Tragiker mit dem römischen Epiker zu vergleichen. Sind auch beide politische Dichter und schildern sie als solche Begebenheiten, in denen um der Menschheit grofse Gegenstände, um Herrschaft und um Freiheit gerungen wird, so ist doch Vergil politischer Tendenzdichter in dem Sinne, dafs ihm die Verherrlichung Roms, das ihm die Welt ist, und die Stärkung des römischen Nationalbewufstseins überall als höchstes Ziel vorschwebt. Weder Horaz, noch Ovid, sondern Vergil ist der römische Nationaldichter. Er hat wie keiner den Beruf des römischen Volks in den berühmten Versen ausgesprochen, die auch Herder in seinen Ideen anführt, VI, 848 ff.: Excudent alii spirantia mollius aera. In seinen Georgika besingt er den Ackerbau, den Anfang und die Grundlage aller Kultur; in der Äneis den Heldensinn und die pietas, wodurch Rom grofs und stark wurde. Schiller verherrlicht die Freiheit überall, wo für sie gekämpft wird; er kennt kein einseitig deutsches Interesse und macht in seinen Dramen, die alle ein politisches Gepräge tragen, eine Art von politischer Rundreise durch Europa. Der Freiheit, wie sie Schiller verstand und jedem Volk gewahrt wissen wollte, entspräche in Vergils Sinn nur eine milde und rechte, die Eigentümlichkeit der Völker möglichst schonende Weltherrschaft Roms; vgl. I, 290, VI, 853. Darin liegt eben ein grofser Unterschied zwischen beiden Sängern: Rom stand zu Vergils Zeiten auf dem Höhepunkt seiner Macht und Vergils politische Gesinnung war damals allgemein herrschend — wenn Rom fiele, fiele die Welt, darum darf und kann Rom nicht fallen, und es ist des Dichters schönste Aufgabe, diese Gesinnung zu kräftigen und zu heben. Darum starb auch Vergil nicht zu früh; denn den politischen Messias, so zu sagen, hatte er erlebt. Aber Schiller fiel in eine unruhig gährende Zeit und sein Weltbürgertum, das freilich nicht übertrieben werden darf, ist geschichtlich vollkommen begreiflich. Er hat die Schlachten bei Leipzig und Waterloo

mit ihrem relativen Abschlufs einer grofsen Bewegung nicht erlebt; er hat sich weder politisch noch dichterisch ausgelebt. Schiller starb im Alter von 45, Vergil in dem von 51 Jahren. Der römische Dichter fühlte sich in politischer Hinsicht befriedigt, so sehr er mit seinem Hauptwerk, der Äneis, unzufrieden war, weswegen er bekanntlich sterbend verlangte, man solle sie den Flammen übergeben; Schiller schied mitten unter dramatischen Plänen, und sein frühzeitiger Tod war für ihn, für das Vaterland, für die Menschheit ein grofses Unglück. Er stürzte mitten auf der Bahn, der Tod rifs ihn aus dem vollen Leben. Dennoch ist er unser nationalster deutscher Dichter, wenngleich das politische Ideal des deutschen Volks sich bei ihm nirgends bestimmt gezeichnet findet. Vergleiche darüber meine Schillerstudien S. 463. —

Von der Äneis sind die sechs ersten Gesänge die beliebtesten und am fleifsigsten gelesenen; auch Schiller hat sich hauptsächlich an sie gehalten. In dem zweiten Teil des Epos erinnert die heldenmütige Jungfrau Camilla mehrfach an die Jungfrau von Orleans.*) Diese romantische Tragödie behandelt einen Stoff, der überwiegend epischer Art ist. Bei einer epischen Behandlung ergäbe sich der Krieg zweier Völker, eine mittelalterliche Ilias oder Äneis, in der die Jungfrau als eine zweite Camilla nicht über, sondern neben anderen Personen ihre *'αριστεία* erhielte, ohne schuldig zu werden. (Vgl. meinen Aufsatz über Schillers Jungfrau von Orleans in Prutz deutschem Museum (1865, 32).

Vergil ist Epiker und Schiller Tragiker. Aber unter allen römischen Dichtern hat Vergil am meisten tragischen Schwung und ist durch seine ideale Anschauung, so wie durch seine Neigung zu rhetorischer und pathetischer Darstellung dem deutschen Tragiker verwandt. Subjektiv und reflektierend ist Schiller in seinen Dichtungen; Vergil, obgleich Epiker, spricht doch mehrmals Reflexionen aus und tritt mit seinem Ich an den Leser heran.

Parodieen und Travestieen wagen sich gewöhnlich an die pathetische Darstellung erhabener Stoffe. Auch darin gleichen Vergil und Schiller einander, dafs man sie in ihren Hauptwerken in den Staub zu ziehen gesucht hat. Es genügt, Blumauers travestierte Äneis und die travestierte Jungfrau von Orleans, Posse in zwei Akten mit Prolog und Epilog; Berlin 1803 anzuführen.

*) Vgl. P. Hieron. Schneeberger, das Urbild zu Schillers Jungfrau. Würzburg 1880. [Anm. d. Red.].

Um jedoch zum Ausgangspunkt unserer Untersuchung, zu den von Brosin gesammelten Parallelen, zurückzukehren, so sind allerdings unter ihnen nicht wenige, die auffallend an Vergil erinnern. Ich führe nur noch ein paar an, die von Österlein und Brosin übergangen sind: Zu Äneis 1, 169 „unco non adligat ancora morsu“ vergl. Schillers Rätsel vom Meerschiff. Zu XII, 64 vgl. in der Glocke: „Und herrlich in der Jugend Prangen“ u. s. w. Zu VI, 390 vgl. Schiller in der Klage der Ceres: „Ewig stöfst der Kahn vom Lande; doch nur Schatten nimmt er ein.“ Die Lilie war Schillers Lieblingsblume; auch von Vergil wird sie rühmend erwähnt Äneis VI, 710, 884; XII, 68. Sie ist die Blume der Reinheit und des Strebens nach hohen Idealen.

III.

Betrachten wir noch Schillers Beschäftigung mit Vergil, wie sie in seinen Werken ausdrücklich vorliegt.

Schillers lebenslängliche Vorliebe für Vergil wurzelt in Jugendeindrücken. Schon in der Lateinschule, nachher in der Karlsakademie wurde er mit Vergil bekannt. Drück, der den römischen Dichter las, war ein gelehrter und geschmackvoller Philologe. Im Jahr 1780 veröffentlichte Schiller unter dem Titel „der Sturm auf dem Tyrrhener Meer“ im schwäbischen Magazin eine Übersetzung von Vers 34—156 des ersten Buches der Äneide. Schillers Hexameter sind holperig; Vers 52 ist offenbar um einen Fufs zu arm und Vers 85 ist der fehlende Fufs durch eine Lücke bezeichnet; Vers 91 übersetzt Schiller saxa und aras beidemal durch Klippen. Im Übrigen kann ich nur wiederholen, was Dr. Ludwig Hirzel in seiner schönen Schrift: „Über Schillers Beziehungen zum Altertum. Aarau, Sauerländer 1872“ S. 9 bemerkt: „Die Übersetzung hat die 122 lateinischen Verse nicht in ebensoviele deutsche zu fassen vermocht. Eine aufserordentliche Breite an einzelnen Stellen ist der sofort in die Augen springende Hauptmangel der Arbeit. — Diese Breite hat der poetischen Wirkung der Übersetzung bedeutend Eintrag getan; hervorgerufen ist sie einerseits durch das offenbare Bestreben, die Wendungen des Originals möglichst wortgetreu wiederzugeben, andrerseits durch ein gewisses Behagen an den erhabeneren und pathetischeren Stellen des Originals, die in der Übersetzung auszubeuten Schiller bei seiner eigenen so stark auf das Pathetische gerichteten Natur sich nicht versagen konnte.“ Als ein besonders bezeichnendes Beispiel führt Hirzel an:

Himmel donnert und Himmel flammt auf in Tausendgeblitze,
Tod flammt der Himmel entgegen dem bebenden Schiffer,
Tod entgegen heult ihm der Sturm, Tod brüllen die Donner

für das einfachere:

Jntonuere poli et crebris micat ignibus aether,
Praesentemque viris intentant omnia mortem

90, 91 des Originals.

Das Meiste ist, bemerkt Hirzel weiter, ganz richtig und Vieles auch ganz gut übersetzt. Dafür, dafs allerdings an mehr als einer Stelle der Übersetzung ein vollkommen genaues Verständnis des lateinischen Textes nicht vorhanden ist, führt er als Beispiel an: „sie durchschnitten mit ehernen Stacheln die Salzflut“ (spumas salis aere ruebant V. 35), wo bei aere natürlich an das ganze mit Erz beschlagene Schiff zu denken is. —

Einer von diesen Hexametern: apparent rari nantes etc. und einer aus dem sechsten Gesang, 655: quae cura fuit vivis, eadem sequitur tellure repostos finden sich im Spaziergang unter den Linden vom Jahr 1782. Dafs diese letzteren Worte von Schiller vom persönlichen, dem jetzigen Leben entsprechenden Fortdauern und Fortwirken in einer andern Welt in ein blofses Fortwirken der früher an einen Körper gebundenen Kraft im Weltall umgedeutet werden, hat Hirzel übersehen.

1784 gab A. Blumauer die neun ersten Bücher von „Virgils Äneis, travestiert“ heraus. Diese Äneide wurde mit dem ungemessensten Beifall aufgenommen und als eins der wichtigsten Werke in deutscher Sprache bewundert. Wenn nun Schiller 1791 und 1792 das zweite und vierte Buch der Äneis ins Deutsche übersetzte, so tat er dies, wie er am Schlusse der Vorrede sagt, zum Teil auch deswegen „um den römischen Dichter bei unserm unlateinischen Publikum in die ihm gebührende Achtung zu setzen, welche er ohne seine Schuld scheint verscherzt zu haben, seitdem es der Blumauerschen Muse gefallen hat, ihn dem einreifsenden Geist der Frivolität zum Opfer zu bringen.“ Dem frivolen Blumauer kam besonders das stehende Beiwort des Äneas „pius“ gelegen; er benutzte es, wo er konnte, zum Spott über das, was Anderen heilig ist. Auch im zweiten Gesang zeigt sich Äneas als pius, nicht nur sofern er den Willen der Götter erforscht und ihren Winken folgt, sondern auch sofern er seinen Vater mit Lebensgefahr durch die eroberte Stadt trägt, für Askan liebevoll sorgt, die ohne seine Schuld verlorene Gattin Creusa

ängstlich sucht. Auf diese pietas war der römische Staat gegründet und Äneas galt für das Ideal eines tapferen, frommen und biederen Römers. Es ist schwer, dieses Beiwort mit einem seinem Gehalt entsprechenden Wort wiederzugeben. „Fromm" hat nach und nach eine auf den religiösen Glauben eingeschränkte Bedeutung bekommen und ganz besonders im Sinn des schlechthinigen Abhängigkeitsgefühls hat Schleiermacher das Wort gebraucht und in neuen Gang und Schwang gebracht (das Grimmsche Wörterbuch erwähnt Schleiermacher mit keinem Wort). Bei Blumauer wirkt die Zusammenstellung „der fromme Held", die an und für sich weder das Heldentum noch die Frömmigkeit beeinträchtigt, unwillkürlich komisch. Wie hat nun Schiller das pius übersetzt? Im zweiten Gesang kann natürlich Äneas nicht sich selbst als pius bezeichnen. Im vierten Gesang kommt das Beiwort nur einmal vor, nämlich V. 393, und hier übersetzt Schiller in der 73. Strophe: Wie feurig auch der Menschliche sich sehnt, durch sanfter Worte Kraft die Leidende zu heilen. Neuffer hat: Aber Äneas, der fromme, wie gern den Kummer der Dido — lindern er möchte durch Trost etc. Man mufs gestehen, dafs Schiller den Sinn des Beiworts richtiger erfafst hat. Auch das Versmafs, das Schiller gewählt hat, bildet den geraden Gegensatz zu den salopp nachlässigen Strophen Blumauers mit der elendiglich nachhinkenden, unharmonisch abspringenden letzten Zeile. Schon 1789 schreibt er an Körner, für das von ihm geplante Epos einer Friedericiade könnte er kein anderes Metrum brauchen, als die ottave rime. „Wie angenehm müfste der Ernst, das Erhabene in so leichten Fesseln spielen! wie sehr der epische Gehalt durch die weiche, sanfte Form schöner Reime gewinnen!" Ähnlich lauten die Gründe, die Schiller in der Vorrede zu der Übersetzung des zweiten Buches der Äneis anführt. Wir lassen auch hier wieder Hirzel reden: „Vergleicht man die Übersetzung der beiden Bücher mit dem „Sturm auf dem Tyrrhener Meer", wie ungeheuer ist nicht der Abstand, ganz abgesehen von der Verschiedenheit, welche die jetzige Wahl des Versmafses mit sich brachte! Härte der Form, Unruhe, Mafslosigkeit, ja unverzeihliche Eigenmächtigkeit gegenüber dem Dichter im Betonen und Breittreten von Einzelheiten waren die hervorragenden (?) Eigenschaften jener früheren Übertragung. Hier aber bei dieser neuen Bearbeitung kann man sehen, welchen Einflufs die klassischen Studien bereits auf den Dichter-Übersetzer geübt haben, dafs bereits auf seinen eigenen Stil übergegangen ist, was er selbst in seinen Vorerinnerungen zu seiner Übersetzung an dem grofsen

römischen Dichter rühmt, „Leichtigkeit und Kraft, Eleganz und Gröfse, Anmut und Majestät.“ — Nun bemerkt Hirzel in einer Anmerkung: „Über die Wahl des Versmafses kann man freilich anderer Ansicht sein, als Schiller. Denn eben weil jede Stanze für sich ein kleines Ganzes ist, wird durch diese Form der ruhige Flufs der epischen Dichtung unterbrochen und damit derselben eine wesentliche Schönheit geraubt, welche ihr schwerlich von einer anderen Seite wiedergegeben werden kann.“ Ich glaube nicht, dafs dieser Tadel bei der Übersetzung eines Dichters zutrifft, dessen Vortrefflichkeit weit mehr in der Ausmalung einzelner Partien, als in der gleichmäfsigen Zusammenstimmung des Ganzen zu suchen ist. Ehe nachgewiesen ist, dafs Schiller etwas Wesentliches wegzulassen oder irgend einen schönen Zug des Originals zu verwischen durch seine Oktaven genötigt war, mufs man sich wohl besinnen, ob jener Vorwurf zutrifft. Strömt doch auch bei Vergil, ja sogar bei Homer, der epische Rhythmus nicht ununterbrochen, wie die Wellen des Ozeans, fort, so dafs nirgends ein Stillstand eintritt, ein Neues anfängt; zählt doch der zweite Gesang der Äneis acht, der vierte vier unausgefüllte Hexameter, ohne dafs Sinn und Zusammenhang des Ganzen darunter litte. Ich mufs gestehen, dafs ich Schillers Vorliebe für dieses Versmafs teile und aufserordentlich mutet mich der Anfang von H. Linggs Völkerwanderung an:

„Wach auf aus deinem süfsen Friedensschlafe,
Entsteige deinem Melodienborn,
Du Königin der Strophen, auf, Oktave!
Gürt um dein Schwert, stofs in dein goldnes Horn!
Auf dafs ich deine Feinde Lügen strafe,
Leg' in dein schönes Angesicht den Zorn,
Wirf deine seidne Lockenflut, enthülle
Im stolzen Gang des Südens Formenfülle.

Schiller selbst schildert die achtzeilige Stanze in den treffenden Worten:

„Stanze, dich schuf die Liebe, die zärtlich schmachtende; dreimal
Fliehest du schamhaft und kehrst dreimal verlangend zurück.“

Welches Versmafs wäre daher für die Darstellung des Kampfes in der Brust Didos und auch des Äneas geeigneter, als eben dieses? Welcher schöne Abschlufs (in grellem Gegensatz gegen die Blumauersche

Strophe) liegt namentlich in den zwei letzten Zeilen, in denen die erregten Wogen sich glätten und eine gewisse Harmonie beruhigend auf den Leser wirkt, bis das Schweben und Schwanken aufs Neue beginnt, um erst mit dem Schlufs des Ganzen aufzuhören! Übrigens hat sich Schiller nicht der reinen Oktave, sondern der sogenannten Oberonstrophe bedient und er hat bewiesen, dafs, wie er in der Vorrede sagt, „die achtzeiligen Stanzen, besonders mit einiger Freiheit behandelt, für das Grofse, Erhabene, Pathetische und Schreckliche selbst einen Ausdruck haben" — weswegen sie auch für das zweite Buch der Äneis sich eignen. Es kommt aber noch etwas in Betracht. Schiller schreibt an Körner, seine Übersetzung sei beinahe Originalarbeit, und sie ist es auch insofern, als sie, was von Schiller selbst nicht hervorgehoben wurde, in vielen Fällen erklärende, umschreibende Übersetzung ist. Ich verweise hier auf mein Schriftchen: „Über Vergils Äneis mit besonderer Rücksicht auf den Vortrag über Vergil von H. K. in der besonderen Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg 1884, Nr. 18. Ein apologetischer Versuch. Separatabdruck aus dem Korrespondenzblatt für die Gelehrten- und Realschulen Württembergs, 1885, 5. und 6. Heft, Tübingen F. Fues 1885" und erlaube mir einiges daraus anzuführen. H. K. bemerkt: „Derselbe Julus, welchen Dido wie ein Kind herzt, reitet am nächsten Tage mit auf die Jagd und tut es an Eifer und Geschwindigkeit allen zuvor." Ich erwidere darauf: „Ob gerade am Vorabend der Jagd Dido den Askan geherzt habe, steht dahin; der Dichter sagt es nicht ausdrücklich. Immerhin machen die Verse IV, 156—159 den Eindruck, Vergil habe hier nicht mehr und nicht weniger, als das eigentümliche Gebaren eines jungen Menschen, der nicht mehr Knabe, aber auch noch nicht Jüngling ist (puer hat bekanntlich eine sehr weite Bedeutung) schildern wollen. Er tummelt sich lustig auf dem Pferde, das ihm nach V, 570 Dido geschenkt hat, sprengt bald diesen, bald jenen voran und überschätzt mit prahlendem Maule seine Kräfte. Vgl. auch V, 550 ff. Dafs Askan es allen an Geschwindigkeit und Eifer zuvorgetan habe, sagt der Verfasser, nicht der Dichter. Wenn Dido diesen puer auf den Schofs nimmt, so tut sie dies aus Liebestollheit." — Vergleichen wir nun die Stelle in Neuffers Übersetzung mit Schillers Übertragung. Neuffer übersetzt:

> Aber Julus, der Knab', erfreut sich des mutigen Pferdes
> Mitten im Tal, eilt diesem im Lauf, eilt jenem vorüber,

Wünscht, dafs zugleich mit dem schüchternen Wild ein schäumender Eber
Anlauf, oder ein gelblicher Leu dem Hügel entschreite.

Ganz in Übereinstimmung mit meiner Deutung ist Schillers Übertragung:

Den raschen Renner tummelt ab und auf
Askan im tiefen Tal, mit kindischem Vergnügen,
Bemüht in vogelschnellem Lauf
Jetzt diesen, jenen dann wetteifernd zu besiegen.
Wie feurig lechzt sein junger Mut,
Zu treffen auf des Ebers Wut,
Und einmal doch in diesem scheuen Haufen
Auf einen Löwen anzulaufen!

Aus den vier Zeilen sind acht geworden. Aber wie deutlich steht das Bild des Jüngelchens vor unsrer Seele und wer hört aus den Schlufszeilen nicht einen gewissen gutmütigen Spott heraus?

Weiter wird von H. K. dem Dichter vorgeworfen, um seine Gattin Creusa mit guter Manier verlieren und dann in Italien als Brautwerber auftreten zu können, befehle Äneas (Än. II, 711) der armen Frau, bei der Flucht der Familie aus der brennenden, vom Feinde durchtobten Stadt sich nicht an ihn anzuschliefsen, sondern nur von Weitem ihm zu folgen. (Ganz ebenso lautet die Anklage schon in der Charakteristik des P. Vergilius Maro — in den Nachträgen zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste VII, I, 282.) Darauf hat freilich, wie ich a. a. O. hervorhebe, eigentlich schon Heyne in seiner Anmerkung zu V. 711 geantwortet, wenn er sagt: „Longe observet gressus meos: e longinquo autem, ne, si multi una exirent, deprehenderentur ab hostibus. Itaque et famulos per diversas vias 716 dimisit. Cf. 725: Pone subit conjunx.“ — In der einen Hand hält Äneas die Heiligtümer, an der andern führt er den Askan, auf dem Rücken trägt er den Vater. Wie hätte er da seine Gattin gegen einen feindlichen Überfall schützen können? Um alles Auffallende zu vermeiden, kommt sie in einiger Entfernung nach. Schiller übersetzt und erklärt zugleich: „Hinter unserm Rücken weilet, zu hintergehn den lauernden Verdacht, Kreusens Schritt — so fliehn wir durch die Nacht.“ Vorher schon übersetzt Schiller (Än. 2, 711: longe servet vestigia conjunx): in ein'ger Ferne folgt Creusa still.“ Schiller hat hier dem

Verständnis des römischen Epikers denselben Dienst erwiesen, wie Wieland dem des römischen Satirikers. Dafs aber diese erklärende Übertragung sich mit der Beibehaltung des Hexameters in einer auch nach der Zahl der Verse an das Original sich anschliefsenden Übersetzung nicht vertrug, versteht sich von selbst. —

Der als Tragiker dem Erhabenen zugekehrte Schiller hat an dem römischen Epiker einen Geistesverwandten und bezieht sich in seinen ästhetischen Abhandlungen mehrfach auf Stellen aus dem römischen Nationalepos. In der Abhandlung vom Erhabenen bemerkt er (X, 144:) „Wenn uns Vergil mit Grausen über das Höllenreich erfüllen will, so macht er uns vorzüglich auf die Leerheit und Stille desselben aufmerksam. Er nennt es loca nocte tacentia late, weitschweigende Gefilde der Nacht; domos vacuas Ditis et inania regna, leere Behausungen und hohle Reiche des Pluto.“ Die Stellen finden sich Än. VI, 265. 269. Es ist zu bedauern, dafs Schiller seinen Vorsatz, das sechste Buch der Äneis zu übersetzen, nicht ausgeführt hat. Um das Wesen des Pathetischen zu entwickeln, erläutert er (X, 163 ff.) Vergils Erzählung von Laokoon im zweiten Gesang. Die Verwandtschaft der beiden Begriffe Höhe und Tiefe macht er dadurch klar, das die lateinischen Dichter keinen Anstand nahmen, den Ausdruck profundus auch von Höhen zu gebrauchen. Er beruft sich dafür auf Än. I, 58:

„Ni faceret, maria ac terras coelumque profundum
Quippe ferant rapidi secum“ —

jene Stelle, die er im Sturm auf dem Tyrrhener Meer übersetzt:

„Tät er das nicht, sie brächen hervor, durchwühlten die Meere,
Schleiften den Erdball und schleiften den ewigen Himmel
Mit sich dahin.“

Beweis, dafs er damals das profundum noch nicht recht verstand.

Die genannten Abhandlungen sind vom Jahr 1793; der Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung erschien 1795 und wir haben aus ihm schon jene Stelle hervorgehoben, in der Schiller sich über Vergils hier und da etwas sentimentalische Naturbetrachtung ausspricht

Für Schillers fortwährende Beschäftigung mit Vergil beruft sich Brosin mit Recht auf die wiederholten Citate in den Überschriften der Xenien vom Jahre 1796, wie 245: currus virum miratur inanes. Äneis VI, 651. — 334: Acheronta movebo VII, 312. — 335: sterilemque tibi Proserpina vaccam (VI, 251). 347: Phlegyasque miserrimus omnes

admonet (VI, 618). Brosin setzt den Fall als möglich, dafs diese Citate aus früherer Zeit im Gedächtnis des Dichters haften geblieben seien, bemerkt aber mit Recht, dafs dies bei der ersten und dritten sehr unwahrscheinlich sei. (Die Stellen in den ästhetischen Abhandlungen hat Brosin übersehen).

Übrigens ist es ein Verdienst Brosins, auf eine Stelle in dem Briefwechsel von Schillers Gattin mit einem vertrauten Freund hingewiesen zu haben. Wir teilen jetzt diese Stelle vollständig mit: „Ich habe diese Tage mich an der Gröfse der Komposition der Äneide ergötzt. Ich habe meiner Schwester, die einen heftigen Catarrh hat, mehrere Gesänge von Abbé Delille vorgelesen, und die Übersetzung ist so einfach grofs, dafs man sich recht daran freuen kann. Wie ist es ausgedacht! wie Äneas zu Dido kommt, wie er die Geschichten von Troja vorgestellt sieht! wie ist die Erscheinung des Äneas anmutig! wie die der Dido! und zuletzt wie Amor die Gestalt des kleinen Askan annimmt! Wie die Beschreibungen vortrefflich, wie er die Höhlen des Polyphem sieht, den Ätna, wie er die Andromaque findet! Auf den sechsten Gesang freue ich mich; den liebte Schiller so sehr und hat mir ihn mehreremal aus dem Lateinischen aus dem Stegreif übersetzt. Wie schön hat aber Vergil den Homer benützt, wie haben diese Bilder sich in seiner Seele anders gestaltet, und doch kann das hohe Einfache seiner Dichtungen nur wieder hoch und erhaben wirken. In einer so absprechenden Zeit, wie die jetzige ist, würde man gegen solche Vervielfältigung des Grofsen scharf losziehen. Das Grofse kann nur das Grofse wieder erzeugen — wo es recht aufgefafst wird.“ — Mit Recht bemerkt Brosin dazu: „Es klingt in unseren Tagen märchenhaft, eine Frau von der Komposition der Äneide reden zu hören und beweist, mit den folgenden Worten des Briefes zusammengenommen, gewifs am besten nicht nur, mit welcher Bildungsfähigkeit die seltene Frau begabt war, sondern auch wie erfüllt Schiller von der Vortrefflichkeit des sonst für Frauen eben nicht anziehenden römischen Dichters sein mufste, um bei seiner Gattin ein so dauerndes und nachhaltiges Interesse an demselben zu erwecken.“ — Schillers Gattin war eine Frau von männlichem Geiste und feiner ästhetischer Bildung; das Interesse für Vergil in ihr zu wecken und zu erhalten, mufste ihm aber sehr leicht werden, da sie in ihres Gatten Wesen und Werken so viele Züge, die sie an den Sänger von Mantua erinnern mufsten, wieder fand, namentlich den einen Hauptzug: den Sinn für das Erhabene und Grofsartige, das ideale Gepräge, das er Allem aufdrückte. —

Mag auch bei dem deutschen Tragiker der römische Epiker durch das Studium der griechischen Tragiker und Homers später zurückgedrängt worden sein, so dürfen wir doch behaupten, dafs die zweite Stelle in grofser Nähe der ersten in seinem Herzen der römische Sänger einnahm. In der Vorrede zu der ersten Auflage von seiner Übersetzung der Äneis ruft Neuffer aus und wir rufen es mit ihm so Manchen zu, die sich nicht geringschätzig genug über den edlen Schwan von Mantua äufsern können: Wem Vergils Geist nicht erschienen ist, der höre die Worte der kumäischen Sibylle: procul, o procul este, profani. Schillern ist Vergils Geist erschienen und in ihm ist Vergil in modernem deutschem Gewande, in freier Berührung mit einem wahlverwandten Sänger unserer Zeit wieder erschienen.

Beimbach bei Gerabronn.

NEUE MITTEILUNGEN.

Ein ungedrucktes humanistisches Drama.

Von

Ludwig Geiger.

Eine bequeme Zusammenstellung der Leistungen der deutschen Humanisten für Wiederbelebung des Dramas existiert nicht; in der erstaunlich fleifsigen, durch eine ungeahnte Fülle des Materials ausgezeichneten zweiten Bearbeitung von Gödekes Grundrifs, mufs man sich das zu einander Gehörige aus mehreren Stellen zusammensuchen Bd. I, S. 414 ff., 426 ff., Bd. II, S. 131 ff., 332 ff.; viele einzelne humanistische Dramen sind überhaupt nicht erwähnt oder sie haben, wie dies in dem Plane der grofsen Sammlung nun einmal begründet war, unter den übrigen Werken der betreffenden Autoren ihren Platz gefunden. Unter den Dramatikern des Humanistenzeitalters nimmt Jakob Locher, wie billig eine hervorragende Stellung ein. (Vgl. aufser Gödeke I, 426 ff. Hehle, Jakob Locher, genannt Philomusus, drei Ehinger Programme 1873—1875 *passim*; meine: Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland S. 476—478, mit Wiedergabe der Bilder aus einer Tragödie.) Man kannte von ihm Ausgaben Senekascher Tragödien und die Neubearbeitung einer plautinischen Komödie, ferner ein das Urteil des Paris behandelndes Schauspiel und eine Türkentragödie, die in verschiedenen Fassungen erhalten ist. Zu diesen bekannten Stücken kann ich ein meines Wissens unbekanntes hinzufügen, von dem sich eine Abschrift in einem Sammelband erhalten hat, (Pariser *Bibl. nationale cod. lat.* 11347 p. 66—75; die Handschrift stammt aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts) der manche Briefe und Gedichte deutscher Humanisten beherbergt. Das Stück hat keine Überschrift; nur am Ende ist es als Lochers Eigentum bezeichnet: *Finit libellus Jacobi L. Philomusi dramaticus*

novus sed non musteus . . ."*) Voran geht ein Prolog, der zwar weniger als andere derartige Stücke in den Inhalt des Dramas einführt, aber wegen seiner Kürze hier mitgeteilt werden kann:

Prologus totius dramatis

Spectator nisi quid imminentis habes negotii
Quod te ab otio ficti progymnasmatis
Non ab re se moveat te per Genium rogat
Imperator Theatricus, ut avido pectore jam
Auscultes dramatum haud frivolam materiam
Quae ab evidenti manavit necessitudine.
Auctor tempestivi me jussit spectaculi
In hoc proscenio pauca verba proloquier
Quibus solet impetrari vulgi silentium
Ne motu anabatra indecore crepitent
Aut altus sibulus edatur in subselliis.
Res non est tragico vestita syrmate
Quamvis veterum more chorus incinat
Ne prorsus humi serpens soccum induit
Regum id prohibet ingens colloquium
Quod singulari nunc pontifex maximus
Et supra quem hominum fecit prudentia
Hoc gliscit genere declamatorio
Prodesse vates natu majoribus
Ephebis pariter. sat prolucuti sumus
Spectator linguae faveto et benedicito.

Das Stück selbst ist in Prosa, nur die Chöre sind in Versen.

Die Unterredner des ersten Aktes sind der Papst und der *legatus a latere.* Der Papst, traurig über Kriegsgerüchte und Befürchtungen, wird von dem Legaten belehrt, daſs die Besorgnisse nur zu gerechtfertigt sind. Er habe, als er im Auftrage des Papstes *ultra Alpes Rheticas* geschickt worden sei, in der Schweiz, Schwaben, am Rhein viele deutsche Truppen gesehen; auſserdem haben die Schweizer als Maximilians Verbündete, Burgund angegriffen, um es *ad Caesaris nepotem Carolum hereditario jure spectantem* zu sichern; ferner seien Engländer in Frankreich gelandet; die Furcht der Franzosen sei so groſs *ut cristae de galeis, thoraces de pectoribus, tibialia de pedibus casu monstrifico quaedam deciderent.* Der Krieg wüte überall und nur göttliche Entscheidung oder ein päpstlicher Befehl könnte den Frieden bringen. Der Papst erinnert sich der gräſslichen Plagen, die er und ganz Italien erduldet, als dort vor einigen Jahren der Krieg gewütet; er müsse daher denselben beenden. Zu diesem Zwecke beauftragt er den Legaten, mit ganzer Machtvollkommenheit nach Deutschland und Frankreich zu reisen. *Commotos proceres reducito quicquid tibi in capitolino penetrali commisimus ea fide qua erga sedem apostoli-*

*) Im (alten) Inhaltsverzeichnis des Bandes heiſst es: *Dramata tria Jacobi Locheri (sic.) philomusi.* Mit den drei sind die drei Akte des Stückes gemeint.

cam rem ipsam ac utilitatem militantis ecclesiae procurato. Oratoris quoque munere fideli apud exteras nationas fungi te jubeo.

Der Legat hebt zwar die Bedenklichkeit des Auftrages hervor, aber es bleibt ihm nichts übrig, als Seiner Heiligkeit zu gehorchen. Er schliefst seine Bereitwilligkeitserklärung mit den Worten:

Quodquidem ceptum ut deus noster qui in celis habitat secundet hymno choriambico salutandus est.

Darauf folgt dann ein *Chorus Asclepiadeus*, der zur Probe der Chorpoesie unseres Stückes hier mitgeteilt werden mag:

Stellati modo te conditor aetheris
Gentes incolumem ducat ad exteras
Orator dirimas ut fera praelia
Et pacem statuas semper amabilem
Linguam pneuma tuam flectat et organum
Meritis docta tuae sensaque dirigat
Concordi proceres foedere Martios
Ut jungas pariter castra minantia
Contundas, nihil est pace salubrius
Qua Petri solium crescit apostoli
Qua crescit fidei religio sacrae
Qua frendet rigidus pace dyabolus
Felix illud iter sit precor Inclyti
Dum legatus adit Caesaris atrium
Et suasu gladios separat hosticos
Quis sanguis poterit fundere innocuos.

Dem zweiten Akt, dem Hauptstücke des Ganzen, geht eine kleine *prothesis* voran, eine Art Entschuldigung der Schauspieler an die Zuschauer, ihnen etwaige Fehler nicht übel zunehmen. Unterredner sind: der päpstliche Legat, der Gesandte des französischen Königs, Kaiser Maximilian, der König von England, der Herzog von Mailand. Nachdem die beiden ersteren sich kurz über die Chancen des dem Legaten zu Teil gewordenen päpstlichen Auftrags unterhalten und der Gesandte dem Beauftragten des Papstes das beste Gedeihen gewünscht hat, hält — ohne jede weitere Bemerkung oder Anweisung — der Legat vor dem Kaiser und den um ihn versammelten Fürsten eine längere Rede, in welcher von dem Friedensbedürfnis Europas, der Notwendigkeit des Friedens behufs eines gemeinsamen Kriegszugs gegen: die Türken und der Friedenswürdigkeit Frankreichs wegen seiner Verdienste um das Christentum gesprochen wird. Mit wunderbarer Geschicklichkeit wird das historisch und politisch Wichtige übergangen bei den Verdiensten der Franzosen um das Christentum streift der Legat nur die frühere Geschichte; von Karl dem Grofsen wolle er nicht reden *quem natio Germanica Gallum fuisse negat;* bei Erwähnung des augenblicklichen Krieges zwischen Deutschen und Franzosen bemerkt er *jure tamen an injuria fiat non est praesentis negotii.* Nach der eigentlichen Prunk- und Staatsrede gebraucht er

die praktisch nüchternen Worte: *Quas autem pacis conditiones Orator Regis Galliae summo pontifici obtulerit ad te quoque ferre jussus sum. En accipe diploma.* Nun will ich aber, so bemerkt er, fortgehen. *Ut cum tuis confederatis proceribus liberius agas.* Sofort heifst es dann weiter: *Leguntur nunc litterae cum silentio. Nam virtute tua rediet victoria Caesar.*

Nun hält der Kaiser eine lange Rede. Der Papst möge nur glauben, dafs er den Krieg gegen Frankreich nicht ohne gerechten Schmerz begonnen habe. *Caroli Strumosi facinus cum auribus piis officiat prudenter transimus qui suis scelestissimis probris stuprisque non solum.. Galliam . . turpiter fedavit, federa nobiscum acta numquam servavit, contra jus gentium oratores regum depraedatus est.* Noch schlimmer habe Ludwig gehandelt. Als Verbannter sei er von den Deutschen in Schutz genommen worden; mit ihrer Hilfe habe er in Mailand triumphiert, die Venetianer gezähmt, Bologna erreicht und die Schlacht von Ravenna gewonnen. Trotzdem habe jener das Bündnis gebrochen und *Sicambrorum Regulo* Hilfe geschickt, zum Schaden und Nachteil Karls, des kaiserlichen Enkels. Er wolle indessen in Friedensunterhandlungen eingehen, sobald seine Bundesgenossen damit einverstanden seien.

Der König von England, der nach ihm seine Rede zu halten hat, giebt sein Einverständnis zu erkennen, doch erklärt er, in anbetracht seiner Anstrengungen und seiner Erfolge zu Land und See und der mannichfachen Leistungen seiner Bundesgenossen, denen er wiederum zu Gegenleistungen verpflichtet sei, nur dann in den Frieden einzuwilligen, *dummodo* (nämlich Frankreich) *civitates et oppida in continenti Galliae, Normandinam, Britaniam minorem et reliqua loca injuste possessa restituat.* Zugleich stipuliert er die Friedensbedingungen im Namen der Übrigen. Deutschland solle alles in Flandern, Holland, Hennegann, Burgund ihm Entrissene wiedererhalten; Massimilano Sforza, Herzog von Mailand und die Schweizer sollten eine anständige Entschädigung bekommen. Zum Schlufs erklärt er sich zum Türkenkrieg bereit.

Der Herzog von Mailand giebt zum Schlufs dieselbe Versicherung und erklärt von vornherein seine Bereitwilligkeit zum Frieden, sobald der Kaiser denselben wünsche. Nur benutzt er die Gelegenheit zu einem kleinen historischen Kolleg, zu dem Nachweis nämlich, wie der Franzose aus Übermut und Schlechtigkeit seinen Vater Ludovico gefangen und getötet, und wie er wider Recht und Gerechtigkeit viele italienische Städte eingenommen habe. Als selbstverständliche Entschädigung für seine Friedensgeneigtheit verlangt er, dafs der Franzose *ablata loca ducatui meo restituat, Helvetiis pro stipendiis — satisfaciat annuumque tributum confederatis solvat.*

Den Schlufs des zweiten Aktes macht ein sapphischer Chor, in welchem die Bitte um Frieden beweglich vorgetragen wird, die eigentlich überflüssig ist, da ja der Friede infolge der Zustimmung sämmtlicher Teilnehmer bereits gesichert ist.

Den dritten Akt füllt ein kurzes Zwiegespräch aus zwischen einem *Miles suevus et Helvetius;* der erstere wird dann gelegentlich als *lancigre*

bezeichnet. Sie sind beide traurig über den neulich in der grofsen, langdauernden Fürstenversammlung beratenen und beschlossenen Frieden. Der Schwabe klagt:*) Da schlag der Teufel zu, o lieber Heine Sammerpotzleychnam, was soll ich thun? Der Sold ist ausgegeben, nun kommt der harte Winter, arbeiten kann ich nicht. Der Schweizer versucht zu philosophieren, man müsse sich in das Geschick mit Geduld zu fügen wissen. Aber der Schwabe hält nichts vom Philosophieren. Er erklärt, einem Bauern wolle er sich nicht verdingen, vor Landarbeit habe er Ekel, *pacis tempore in tabernis inter pocula madidus,* während des Krieges im Lager *sobrius vivere didici.* Diesem Bekenntnis glaubt der Schweizer nicht: „Lieber prasser, meint er, hoffe auf die Zukunft. Ich gehe nach Hause, trinke Milch und esse Käse und *aliam fortunam mobilem atque volubilem expectabo.* Solche Geduld und Zuversicht kann der Schwabe nicht teilen; er mufs seinem Ärger Luft machen: *Diabolus ad Germaniam pileatum oratorem destinavit* und kann seinen kräftigen Wunsch nicht unterdrücken: *Abeat in malam crucem Italica bestia.* Der Schweizer warnt ihn, auf den Papst zu schimpfen und hält ihm vor, dafs Entschlüsse der Fürsten wandelbar seien. *Numquid vere scriptum in Salustiana historia plerumque regiae voluntates ut vehementes sunt sic immobiles sicque sibi adversae?* Er möge ruhig ins Lager gehen, *si Bacchus, dator laetitiae non praesto est cerevisiam sorbe.* Der Schwabe ist getröstet; er hofft, es werde bald wieder Krieg geben. Ein *chorus elegiacus* schliefst das Stück, der das Lob des Friedens singt und die Hoffnung auf einen Zug gegen die Türken ausspricht. —

Das interessante kleine Drama ist technisch so ungeschickt, wie die meisten, ja man könnte fast sagen, wie alle gleichzeitigen humanistischen Erzeugnisse. Es sind Dialoge im ersten und dritten, eine Anzahl auf einander folgende Reden, ohne jede wirkliche Unterredung der betreffenden Personen im zweiten Akt. Dieser letztere, wie dramatisch der schwächste, ist auch inhaltlich der unbedeutendste, der am meisten enttäuschende. Man hört fast nie, was man hören möchte; Aktenstücke werden angedeutet, aber nicht verlesen; politische Bemerkungen, aus denen man die Gesinnung des Autors erkennen könnte, werden selbst da, wo sie unabweisbar scheinen, zurückgehalten. Nur einmal, in dem einzigen wirklichen Dialoge des Stückes, im 3. Akt, wird der Versuch einer Charakteristik gemacht. Auf der einen Seite steht der zufriedene, heimatliebende, arbeitsgewohnte, nüchterne, im Respect vor der kirchlichen Obrigkeit erzogene Schweizer, bei dem nur das Eine bedenklich ist, wie er so plötzlich zu klassischen Reminiszenzen kommt; auf der andern Seite der polternde, trinklustige, arbeitsscheue, deutsche Landsknecht, der nur ausschliefslich das Kriegshandwerk kennt, der die Italiener hafst und dem Abgesandten des Papstes gram ist.

Die Zeit, in welcher das Stück spielt und abgefafst sein mufs, ist das Jahr 1513. Dahin weisen die Anspielungen auf den Einfall der

*) Die gesperrt gedruckten Worte sind im Original deutsch.

Engländer in Frankreich (vergl. Vierteljahrschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance Bd. II, S. 222 ff.); dafs es nach 1512 sein mufs, die Anspielung auf die damals geschlagene Schlacht von Ravenna. Dafs es vor der Schlacht bei Marignano, überhaupt vor Franz I. Regierungsantritt spielt und geschrieben sein mufs, lehrt die beständige Erwähnung des König Ludwig XII. von Frankreich und der ganze Ton des Stückes, der auf ein nicht eben sieggewohntes und siegbewufstes, sondern ein gedrücktes und friedensbedürftiges Volk hindeutet. Es ist der Krieg des im April 1513 zwischen England, Deutschland, Italien, Spanien gegen Frankreich geschlossenen Bundes; „Die Schweizer waren dafür gestimmt, um ihren Herzog in Mailand zu befestigen.“*) Maximilian siegte in der Sporenschlacht (17. August), die Schweizer, schon im Besitze von Mailand, rüsteten sich zum weitern Angriff und Frankreich, erschreckt, suchte den Frieden. Der Papst spielte wirklich eine Zeit lang den Friedensvermittler. Freilich ein so allgemeiner Friede, wie ihn unser Stück fingiert, kam nicht zu Stande, und ebensowenig eine Fürstenversammlung, wie sie von dem Dichter angenommen wird. Locher lebte, als er das Stückchen schrieb, in Ingolstadt, damals in Ruhe und Frieden, während er wenige Jahre vorher durch merkwürdige Streitschriften die litterarischen Kreise Deutschlands in Aufregung versetzt hatte. Er schrieb es wahrscheinlich für einige Schüler, die zur Übung im Lateinreden und im Theaterspielen von dem zwar viel beschäftigten, aber seinen Schülern stets willfährigen Meister ein solches Drama verlangt hatten. Trotz seiner hochgradigen dramatisch-technischen Ungeschicklichkeit bleibt es sehr interessant, weil es zeigt, wie die Humanisten, die im ernsten Drama das graue Altertum aufzusuchen gewohnt waren, gelegentlich auch die unmittelbare Zeitgeschichte behandelten.

Berlin.

Zwei Humanistenkomödien aus Italien.

Von

Johannes Bolte.

I.

In einem anziehenden Aufsatze hat jüngst A. Luschin von Ebengreuth**) uns einen Einblick tun lassen in das Leben der deutschen Studenten auf der italienischen Universität Padua während des 16. Jahrhunderts. Auch die nachfolgende lateinische Komödie liefert einen Beitrag zu demselben Thema, nur für eine etwas frühere Zeit.

*) Für das folgende vgl. Ranke, Geschichten der germanischen und romanischen Völker. 1494—1514 S. 307 ff.

**) Balthasar Weydacher. Ein Studentenabenteuer in Padua. Zeitschrift für allgemeine Geschichte 1886, 805—817.

Erhalten ist dieselbe in zwei Abschriften, welche der fleifsige Nürnberger Humanist Hartmann Schedel (1440—1516) während seines Aufenthaltes in Padua*) (1463—1466) angefertigt hat: *Codex latinus Monacensis* 369 in 4° fol. 104a—106a und *Codex latinus Monacensis* 650 in 8° fol. 262a—265b. Vgl. *Catalogus codicum manuscriptorum bibliothecae regiae Monacensis* III 1, 69 und 128 (1868). In dem zweiten Bande hat Schedel einige lateinische Komödien älterer italienischer Humanisten mit abgeschrieben, die er ebenfalls in Padua kennen lernte: *Ugolini de Pisanis Parmensis comedia Philogenia, Lepidi Comici (Karoli Aretini) Philodoxis fabula* und die *Comedia de falso ypocrita***), welche am Schlufse den Vermerk trägt: „*Anno 1437 studiis Papiensibus acta.*" Für eine Aufführung war unser Stück schwerlich bestimmt; auch stellt es nicht wie jene durch die Werke des Plautus angeregten Prosadichtungen irgend eine Liebes- oder Sklavengeschichte dar, sondern entlehnt seinen Stoff dem Leben und Treiben an der Universität. In dieser Beziehung läfst sich dasselbe eher mit Johannes Kerkmeisters Codrus vergleichen, welcher 1485 zu Münster gedruckt wurde***). Doch während dort die mittelalterliche scholastische Bildung in der Gestalt eines alten pedantischen Schulmeisters von der studentischen für die neue Geistesrichtung begeisterten Jugend zu Köln verhöhnt wird, ist die Veranlassung der in Padua entstandenen satirischen Komödie lediglich persönlicher Natur.

Es handelt sich um die Wahl eines von der Universität besoldeten Lektors, welche als besonderes Vorrecht den Studenten überlassen war, und zwar, wie es scheint, so, dafs die verschiedenen Nationen darin alljährlich abwechselten. Früher hatte der Nürnberger Patriziersohn Pirckheimer diesen Posten bekleidet, jetzt bemühte sich ein jüngerer Freund desselben, Jacobus, die Stelle zu erhalten. Erst am Tage vor der Wahl hört dieser durch Rudolfus und Glockengisser — Cubelmacher und Glockenberg nennt sie Schütz später — von den Umtrieben eines Nebenbuhlers, des älteren Schulmeisters Konrad Schütz, der nicht gleich den anderen ein geborener Nürnberger, sondern der Sohn eines zugewanderten Kartenmalers ist und um seiner Unwissenheit und seines unzuverlässigen und tückischen Charakters willen sich keiner sonderlichen Achtung bei seinen Genossen erfreut. Auf Pirckheimers Rat versucht Jacobus seinen Gegner auf gütliche Weise zum freiwilligen Rücktritt von der Bewerbung zu bewegen; da dieser Versuch jedoch vergeblich bleibt, trennen sich beide nach einem erregten Zwiegespräche: Schütz nicht ohne Besorgnis über den Ausgang der Wahl, weil er weder unter den Deutschen noch unter den Italienern wirkliche Freunde besitzt, aber mit dem Vorsatze, vorläufig bei seiner Geliebten Rosabella seine Sorgen zu vergessen,

*) Wattenbach, Forschungen zur deutschen Geschichte 11, 364 f. (1871).

**) Als Autor nennt Albrecht von Eyb in seiner *Margarita poetica* II, 1, 16 (Argentinae 1503 Bl. CCCXLV b) Mercurius Roncius Vercellensis. Andre Handschriften in Augsburg und München.

***) Analysiert von W. Schulze, Archiv für Litteraturgeschichte XI, 328 f.

Jakobus voller Zuversicht auf seinen Sieg, in der ihn Pirkheimer bestärkt.

Ohne Zweifel sind die geschilderten Vorgänge historisch, wenn auch vielleicht Parteileidenschaft den unbekannten Verfasser beeinflufst hat. In dem hier auftretenden Pirckheimer haben wir wohl den 1501 zu Nürnberg im Barfüsserkloster verstorbenen Johannes Pirckheimer, den Vater des berühmten Wilibald Pirckheimer*), wiederzuerkennen. Über die andern mit Namen angeführten Nürnberger und über die Zeit dieses Streites wird sich wohl aus der Paduaner Matrikel Aufschlufs gewinnen lassen; ich möchte vermuten, dafs die Komödie nicht allzu lange vor Schedels Anwesenheit in Padua, d. h. vor 1463—1466, entstanden ist.

Ich lasse nun den Text derselben nach den beiden Münchener Handschriften folgen.

COMEDIA.

RVDOLFVS. GLOKENGISSER.

Rudolfus. Quid agitur?
Glokengisser. Nihil: tu quare non ambis?
5 *Rudolfus.* Cur ambiam?
Glokengisser. Vt preceptorem tuum adiuues.
Rudolfus. Qua in re?
Glokengisser. Semper tu ita rem tuam agis, vt id alios ignorare velis, quod summopere cupis.
10 *Rudolfus.* Quid dicis nefcio.
Glokengisser. Te nefcire credam, cum quid noui agatur tu semper alios doceas?
Rudolfus. Quid iftud fit nefcio. Loquere aperte.
Glokengisser. Conradus Schutz ambit et omnes nostros obteftatus
15 est, ut in comiciis proximis fe honoremque fuum commendatum habeant. Tu autem et preceptor tuus dormitis?
Rudolfus. Quorfum tendam? quid prius incipiam? facto opus est, ne ita inopinantes opprimamur: preceptori primum ex-
20 ponam; post fingulos, quos nofco, appellabo. Vale.
Glokengisser. Priusquam domum eas, iftud quod tibi dixi pirchemero dicito.

---

*) Will-Nopitsch, Nürnbergisches Gelehrtenlexikon 7, 163 f.

**) *A* = Cod. lat. Monac. 369. *B* = Cod. lat. Monac. 650.

1 fehlt *B*. 5 Ego cur *B*. 9 quod tu *B*. 10 dicas *B*. 11 agitur *B*. 14 nostros omnes *B*. 21 *und sonst* pirckheymer *B*.



RVDOLFVS. IACOBVS. PIRCHEMER.

Jacobus. Audio cras comicia fore.
25 *Pirchemer.* Non credo. Tu quomodo ſcis?
Jacobus. Quia ambientes cursitare audio. Vidi ego tuum conterraneum conradum ita currentem, ut eum e cruce ſugiſſe arbitrareris.
Pirchemer. Quem conterraneum dicis? Conradus non est nostre
30 vrbis alumpnus.
Jacobus. Dico illum tuum preceptorem, qui te primas literas docuit. Noſti hominem.
Pirchemer. Quomodo literas doceret, qui ne ullam quidem intelligit?
Jacobus. Miſſa hec ſaciamus, commentemur de his, que ad rem
35 noſtram attinent.
Pirchemer. Eccum Rudolfum, quam accelerat. omnia hec iam dudum accepit.
Rudolfus. Pirchamer!
Pirchemer. Quid habes?
40 *Rudolfus.* Tuam fidem obteſtor, ut nos adiuues: ſi quid arte, ingenio, experiencia rerum in his ambicionibus vales, id omne nobis ut conferas.
Pirchemer. Ego has res parum noui. Illa prima victorie via eſt, ut ſuffragia multorum comparetis. omnes nostre civitatis
45 ſcolares facile Jacobo aſſencientur, alios prece et precio ad noſtram ſentenciam trahemus.
Rudolfus. Id quidem, quod de tuis nurembergenſibus ſpondes, non ita uſque quaque tutum eſt.
Pirchemer. Cur ita?
50 *Rudolfus.* Preuenti forſitan ſunt: aliquos enim allocutus ſum, qui neque negant neque promittunt ſuffragia: tum Conradum facile deſtiturum incepto aiunt, si ut deſiſteret Jacobus expeteret.
Pirchemer. Quid temptaſſe nocebit? Alloquere hominem, Jacobe!
55 *Jacobus.* Faciam, non quia me quicquam conſecuturum ſperem, ſed ut mendacio ipſum convincam.
Pirchemer. Egregiam laudem: cum verum nunquam dicat!

IACOBVS. CONRADVS.

Jacobus. Conrade ſuauiſſime, posteaquam ego te cognoui, non
60 volgaris amicicia ſemper tecum mihi fuit, adeo ut paucos invenias, qui aliquando tecum incriminati non ſuerunt et ita tuam amiciciam tuam firmam integramque ſeruauerunt. Gaudeo quidem atque ita, que rogo,

---

24 Rud[olfus] *statt* Jacobus *AB.* 33 literas qui doc. *A.* quidem *fehlt A.* 34 faciemus am arte commentemur *A.* 41 et hys ambicionibus *B.* 42 ut *fehlt A.* 45 prece et prece *A.* 47 quidem *fehlt B.* 59 postquam *B.* 62 fuerint *B.* tuam amiciciam *B.* 63 seruauerint *B.* que *fehlt A.*

facile me a te conſecuturum ſpero et in certo cercior
65 eſſem te pernoſcere. Quid dicturus ſim longius?
repeterem, quod poſtulo: ſed quia id in ore omni verſatur et te etiam tangit, illud te fugere non arbitror:
comicia adſunt, quibus etiam ea lectio, que ad ſcholares
attinet, vltramontano ſcholari hoc anno aſſignabitur.
70 Ego manibus pedibusque curo, vt is ſim. ero autem
perfacile, ſi in ea re non dico me adiuuabis, verum ſi
modo non impedies. fides mea perſpecta eſt, nemo
me odit; Tu autem cui inviſus non es? Hii etiam, qui
tibi ſua ſuffragia promiſerunt, nunc dolent. In hac
75 re tu te mihi numquam conferes; desine igitur incepto!

Conradus. Ego cur id facerem? qua in re tibi vilior ſum? magister
artium ſum antiquior, vetuſtior ſcolaris, maior natu:
que omnia mihi quam tibi magis hanc dignitatem
ſpondent. Sed, ut rogitas, amicicie iure cederem:
80 quominus id faciam, Pirchamer in causa eſt. Cum
paulo ante is hanc dignitatem adeptus eſſet,
Illico hoc genitori ſuo ſcripſit. Cui tantum gaudium
obortum fuit, vt in pretorio et platea noſtre
vrbis vbique hoc predicaret iactaretque, ſe filium
85 habere, qui padue ius legeret: cum ſalario publico.
Conabor, ut eandem lecturam etiam ego conſequar.
Arbitrabuntur Nurembergenſes me ordinarie ius
patauii legere.

Jacobus. Nimis inſolens es.

90 *Conradus.* Mihi bilis non mouebitur, cum hii me ſuppeditare
conantur, qui pueruli olim ſerule noſtre manus
prebuere?

Jacobus. Ideo truculencior es? quia olim in pueros imperium
habuiſti, te illi dicunt ſuum pedagogum.

95 *Conradus.* Paulo post obtenta victoria Glokenbergio atque
cubelmachero ficus mediumque unguem oſtendam*)
nurembergenſibusque omnibus.

Jacobus. Vide, ne illi tibi coleos oſtendant auriculasque
aſininas.

100 *Conradus.* Ego id non ſpero.

Jacobus. Neque ipſi te timerent, quandoquidem te plus verbis
quam factis agere cognoſcunt.

Conradus. Et verbis et factis valeo. hoc corpus reſpice!

Jacobus. Corporis ſatis habes, non animi. Sed quid ille fibule
105 aurate pre ſe ferunt?

---

73 tunc *statt* cui *A.* ij *statt* Hii *B.* 76 quoue iure tibi *A:* 79 Si ut *B.* 84 prediceret *A.* 85 solario *A.* 88 pataui *A.* 90 ij *B.* 92 prebuerunt *B.* 101 te *fehlt A.*

*) Iuvenalis Sat. 10, 52 f.: cum Fortunae ipse minaci mandaret laqueum mediumque ostenderet unguem.

Conradus. Future victorie funt indices. hanc ego thoracem, quam diaploidem appellant, atque has caligas fpe habendi falarii lecture vniuerfitatis comparaui: fi quid fupererit, couuiuiis absumemus.

110 *Jacobus.* Nifi te nouiffem, iam te viciffe arbitrarer. Vnum me animat, quod numquam illarum partium fuifti, quibus fauet victoria.

Conradus. Semper contra rectores et nobiles venetos laboraui.

Jacobus. Pulchre: numquam quicquam obtinuifti, nifi quod ali-
115 quando ab vna et altera parte more vefpertilionis explofus fuifti, Cum vtrique parti, quod promififti, adimplere non poffes; Jam eft certiffimum omen, vt illa pars fuccumbat, cui tu adheres.

Conradus. Id paulo poft tibi oftendam.

120 *Jacobus.* Quoniam, quod volui, abfte impetrare nequeo, faltem id mihi concede, ut illi fua fuffragia mihi dent, qui mihi illa iam diu promiferant, quos tu poftea fraude circumuenifti.

Conradus. Nolo.

125 *Jacobus.* Nulla igitur in te fides probitasue eft?

Conradus. Quis in hiis rebus aut alia, qui contra fe eft, non deciperet? vtere artibus, quibus potes; ego itidem faciam.

Jacobus. Recte dicis; nifi mendaciis et fallaciis numquam quicquam obtineres, quia omnes te nofcunt: ego autem
130 probitate et fide quid poffim experiar.

Conradus. Tu me doces, qui feptem annos fcolas gubernaui, vbi tot fapientiffimorum virorum filii conueniunt?

Jacobus. Afinus inter beluas rex eft: Illa tibi maieftas ac pectori infita grauitas, qua puerulos olim terruifti,
135 Quamquam adhuc retines, ad hanc, quam paras, rem parum prodeft. Jam de cafibus et generibus non contendimus.

Conradus. Quid refert, quibus artibus vincam, dummodo vincam?

Jacobus. Nollem ego fallaciis quamcumque vis dignitatem affe-
140 qui [vellem].

Conradus. Haud mecum fentis.

Jacobus. Forfitan victoria nos amplectetur.

Conradus. Ego mihi preferri faciam funalia regio more accenfa in fignum adepte victorie.

145 *Jacobus.* Bonum omen mortuis, non viuis funalia die preferuntur; aut te mors cito occupabit aut victoria deferet, et ita te pre verecundia abfcondes, ut facibus difquireris.

---

108 solarii *A.* 120 volo *B.* 122 iamdiu illa *B.* 126 ijs *B.* 127 facio *B.* 129 obtinere *A.* 135 aduc *A.*

Conradus. Ego meos amicos rogatum vado. Y tu et glokenbergerum et cubelmacherum obſecra, ut tibi inseruiant. (150)

Jacobus. Qui his vocabulis nuncupentur, neſcio. Hoc vnum ſcio, aliquos hic eſſe, qui autumant, vnum ex nurembergenſibus filium eſſe patris uel nepotem aui, qui olim cartas pinxerit, quibus ludimus. vide, ne dum de aliis mentiris, veritatem extorqueas! (155)

Conradus. Num is ego ſum?

Jacobus. Neſcio.

Conradus. Ego Nurembergenſis non ſum.

Jacobus. Tanto magis tu is es. (160)

Conradus. Cur ita?

Jacobus. Quia non niſi pauperes patriam exilio mutant. Si tuus pater relicta patria Nuremberge pedem fixit, Aut id fecit inopia aut quia religatus erubuit. ipſus eſt, de quo predicant. (165)

Conradus. Abi hinc in malam rem!

Jacobus. Tibi, mihi quidem bonam, quia ambiam.

Conradus. Si bene cathonis*) precepta obseruaſſem, numquam mihi accidiſſet hoc malum. nocet hercle, nocet eſſe locutum. Sed quis huius rumoris auctor eſt? Si quempiam interrogo, ſcire negat: At ſi quid ego de aliis dixero, omnes ſciunt atque atteſtantur. Quid commerui? Omnes nurembergenſes eque odio me habent neque, ut eis reconcilier, paciuntur in hoc meo negocio. Quam proni ſunt at ſeruiendum illis, qui contra me ſunt, non quia eos diligunt, ſed quia illis odio ſum. Scio enim, ſcio, quid ſibi velint: verentur ingenium meum ſicut et fortunam. Cum ego laborum meorum premia accepero, facile ego omnibus preferar; id nunc timent, hinc illud odium. Ego omnes illos flocci facio, dum modo lecturam vniuerſitatis obtineam. Si vltramontani id mihi negauerint, ytali inferuient: Noſcunt mores et grauitatem meam. Eſt et forſitan aliquis, qui me nobilem eſſe credit, quia illis obuerſor, qui nobiles eſſe vellent? Sed nulla in ytalis fides eſt: Neque enim habeo, qui illis laudes meas predicet. Neque etiam hec tempora virtutibus quicquam debent. Ego hoc fortune mando, fatis ambiui, hoc die amatam reuiſam; numularius ſi aberit, Ego ibi in ſinu amate acquieſcam. O rosa bella! (170, 175, 180, 185, 190)

150 hubelmacher *A.* 152 ijs *B.* 156 mentiris *fehlt A.* 159 Ego *fehlt A.* 162 Sed tuus *A.* 173 me odio *B.* 175 proni *fehlt A.* 187 pro uirtutibus *B.*

*) Catophilosophus I, 3: Virtutem primam esse puto conpescere linguam: Proximus ille Deo est, qui scit ratione tacere.

PIRCHEMER. IACOBVS.

Pirchemer. Quid egisti?
Jacobus. Nihil.
Pirchemer. Quid ait conradus?
195 *Jacobus.* Te et patrem tuum ridet.
Pirchemer. Quid ita?
Jacobus. Hac potissimum causa: lecturam se optare dicit, quod tu eam prius habuisti, cum pater tuus id nuremberge palam exclamaret. Ideo cedere nolle ait.
200 *Pirchemer.* Me autem quomodo ridet?
Jacobus. Nonne iis te et patrem ridet?
Pirchemer. Hec prius noui. Quem ipse non irridet!
Jacobus. Qui ipsum ut vesanum despicit?
Pirchemer. Postquam nihil amplius de me confingere potest, geni-
205 torem meum ridet: eum ego fatis imputo, Ita enim natus est, ut, cum omnes rideat, ab omnibus irrideatur. Cui queso ipse ludibrio non est? sed forsan hec olim memorabuntur.
Jacobus. Vale.
210 *Pirchemer.* Etiam tu felix viue.
Jacobus. Diis immortalibus gratias habeo, qui mihi non alium quam conradum competitorem esse voluerunt: hominem audacem, garrulum, insolentem, quem omnes odio habent: nec quidem immerito, nam quem ad mo-
215 dum hec omnia de genitore pirchemeri confinxit, ac si nuremberge eo tempore fuisset et hec omnia propriis auribus audiuisset! Neque id solum: cui enim parcit? hec enim omnia multum rei mee conducunt. plus mihi istius opitulatur ignauia quam mea
220 mihi prodest solertia. Tempus comiciorum adest, euentum expectabo.

Valete et plaudite. ego recensui.

Finis comedie facte in practica Lecture vniuersitatis Padue.

[Die zweite Komödie im nächsten Heft.]

Berlin.

---

197 Hanc potissimam causam *A.* 201 is te patrem *A.* 205 Ego eum *B.* 210 Et tu *B* 218 enim *fehlt B.* 219 illius *B.* mihi mea mihi *B.* 223 und 224 *fehlen B.*

Neue Beiträge zur Geschichte der englischen Komödianten.

Von
Gustav Könnecke.

Bestallungsbriefe für die Engländer Browne und Kingsman als Komödianten des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel (um 1598).

I.

Wir Moritz von Gottes gnaden Landtgrave zu Hessen Grave zu Catzenelnbogenn Dietz Ziegenhain und Nidda etc. Thun kundt hiran offentlichen bekenennde, das wir unsern Lieben getreuen Robertum Braun vor unsern Diener Comoedianten unnd Musicum gnediglichen besteltt, uff: unnd angenommen habenn, unnd thun das gegenwerttig inn unnd mitt Crafft dis briffs dergestalt unnd also, das er unser Diener Comoediant unnd Musicus sein, Auch jeder Zeitt schuldig unnd bereitt sein soll, uff unser erfordernn unnd begeren neben seiner geselschafft unns allerley Artt Lustiger Comoedien, Tragoedien, unnd Spile wie wir dieselben enttweder selbst erfinden unnd ihme angebenn werden, oder er vor sich wissen oder erfinden wurtt, Anstellen unnd halten, auch sowohl in Musica Vocali Als Instrumentali wie auch in allen Andern sachen darinnen wir ihnen geubtt erfahren, unnd dinlich wissen guttwillig unnd unverdrossen gebrauchen Lassenn, darneben soll er Auch schuldig sein unnss uff unser begeren ein oder mehr Knaben wie wir ihme dieselben jederzeitt undergeben werden, ess seyen gleich in oder Ausslendische, Abzurichtenn, damitt wir sie uffn fall unserm Lusten nach gebrauchen können, desswegen wir den ihme jederzeitt ein sondere begnadigung thun lassen wollen. *Dessgleichen soll er auch die Zeitt uber er in unsser bestallung sein württ ohne unssere ausstrückliche bewilligung oder erlaubnuss nitt verreissen, sondern da er seiner gelegenheitt nach verreissen wolte solichs jederzeitt mitt unsserm vorwissen thun und sonstet unss treu holt gehorssamb und* gewerttig sein, unsern schaden jederzeitt treulich warnen, frommen unnd bestes werben, unnd ins gemein Alles das jenige Aussrichten thun unnd lassen solle, wass ein getreuer diener seinem herrn zu thun schuldig unnd Pflichtig ist. Inmassen er unns solchs gelobtt, einen leiblichen Eydt zu Gott und seinem heyligenn wortt geschworen, und dessen sein Reverssbrieff ubergeben hatt. Darentjegen unnd von solchs seines

dinstes wegen, wollen wir ihme järlichs und eines jeden jars besonder, Aldieweill diesse bestallung weren wurtt zur Jarbesoldung vor sich unnd zwen Knaben An gelde gulden durch unsern *N.* und *dan Jars zwey ehrnekleider sowohl vor Ihnen als fur zwen jungen wie wir Ihnen diselben jederzeitt verordnen werden. Darzu an statt einer haussbestallung N. durch unssere Küchenmeister und Fruchtschreiber hantreichen und geben lassen,* Ohne geverde. Dess zu urkundt haben wir unns mitt eigen handen underschrieben unnd unser furstlich Secret hieruff tunken unnd gebenn lassen zu Cassel den

II.

Wir Moritz vonn Gottes gnaden Lanthgrave zue Hessenn Grave zue Catzenelnbogenn, Dietz, Zigenhain undt Nidda etc. Thun kundt hirann offentlich bekennende das wir unsernn Libenn getreuenn Philipss *Kinigsman* vor unsernn diner undt Comoedianten genediglichenn bestelt uf undt Angenommenn habenn, undt thun das jegenwertig in undt mit craft disses brieves dero gestaldt undt Alsso, das er unser diner undt comoediant sein soll uf unser erfordernn undt begehrenn neben seiner geselschaft uns allerley Artt Lüstiger comoedien Tragoedien undt Spiele, wie wir dieselbenn entweder selbst erfindenn undt ihme Angebenn werdenn, oder er vor sich wissenn undt erfindenn wirdt, anstellenn undt haltenn, auch in allenn andernn sachen darinnen wir ihnenn geübt, erfahrenn, undt dinlich wissen, güthwillig undt unverdrossen gebrauchen Lassenn. *Neben dissen soll er jeder Zeitt, wan wir ihme ein Argument oder Inhalt einer neuen Comoedien oder Historien sagen werden schuldig sein, dieselbig in seine Sprach zu transponiren und zu einer comoedien oder Spill zu zurichten und sonstet unss* treu holdt, gehorsamb undt gewertig sein, unsernn schaden jederzeit treulich warnenn, frommen undt bestes werben undt ins gemein alles das jenige aussrichtenn thun undt Lassenn solle, was ein getreuer Diner undt comoediant seinem herrnn zuthun schüldig undt Pflichtig ist, inmassen er uns solches gelobt einenn Leiblichenn Eydt zu Gott undt seinem heiligenn wortt geschworenn, und dessen seinen Reverschbrieff ubergebenn hatt. Darentjegenn undt vonn solches seines dinstes wegenn, wöllen wir ihme järlichs undt eines jedenn jars besonder Aldieweil disse bestallung werenn wirdt *zu jar*besoldung *ahn gelde N fl durch unsern Camerschreiber und dan vor Cost und Kleidung dass jenige wass wir ihme und andern seines gleichen in einem sonderbaren von unss underschriben verzeichnus verordnet durch andere unssere darzu verordnete geben und handreichen lassen, ohne gevehrde,*

Diese beiden Schriftstücke befinden sich im Königlichen Staatsarchive zu Marburg. Es sind jedenfalls die von Rommel in seiner Geschichte von Hessen Bd. VI, Seite 401/402 erwähnten Kontrakte. Leider sind Archivalien, welche Rommel zu seiner Geschichte von Hessen aus den früher vereinzelt bestehenden hessischen Archiven benutzte, häufig nicht so leicht wieder zu finden, da er nie ihre Signa-

turen angiebt, und tausende von solchen Schriftstücken erst Jahrzehnte, nach dem sie gebraucht waren, und zwar dann häufig an falscher Stelle zurückgelegt sind. Daher konnten diese Bestallungsbriefe an den nunmehr verstorbenen Kasseler Landesbibliothekar Dr. Duncker, welcher über die englischen Komödianten arbeitete, (siehe Rodenbergs deutsche Rundschau 1886, Heft XI, 260—275) nicht mitgeteilt werden. Erst vor einigen Wochen stiefs Herr Archivar Dr. Reimer gelegentlich einer Recherche wieder auf diese, in den alten Repertoiren des früheren Kasseler Finanzkammerarchivs, welchem sie angehören, nicht verzeichneten Stücke.

Es sind die Bestallungen für Robert Browne und Kingsman als Komödianten des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel, und zwar die in der Kanzlei zurückgebliebenen, nicht ausgefertigten Konzepte. Nach damaligem hessischen Kanzleigebrauche wurden die besiegelten und unterschriebenen Ausfertigungen solcher Bestallungen den Angestellten ausgehändigt und blieben in deren Besitze, sie selbst stellten dann dem Landgrafen als ihrem Herrn einen von ihnen unterschriebenen Reversbrief aus, in dem sie in feierlicher Urkundenform sich kurz zum Inhalte der Bestallung, welche wörtlich eingerückt war, bekannten. Dieser Revers gieng dann in die landgräfliche Kanzlei zurück. Wären die landgräflich hessen-kasselischen Archive vollständig erhalten, so müfsten auch die von Browne und Kingsman ausgestellten, eigenhändig unterschriebenen Reverse vorhanden sein.

Diese beiden Konzepte sind von Kanzleihänden entworfen, welche in den neunziger Jahren des XVI. Jahrhunderts häufig in der Kanzlei des Landgrafen Moritz vorkommen. Die ursprünglichen Konzepte enthalten jedoch wesentliche Veränderungen und Zusätze. Diese sind im Drucke durch liegende Schrift wiedergegeben. Das Konzept für Browne ist auf ein Folioblatt geschrieben, das für Kingsman auf einen vollen, zwei Blatt enthaltenden Bogen; die dritte Seite ist leer, auf der vierten steht von der zweiten Hand: *„Nach diessem Schluss sollen die bestallungen gefertigt und zur besoldung spacium gelassen werden.“* Der Kanzlist richtete sich, als er die Bestallung Brownes aufsetzte, nach dieser Verfügung des Landgrafen; er liefs an der Stelle, wo die Besoldung erwähnt wird, für die Zahl einen freien, später auszufüllenden Raum frei. Der Name Kingsman ist von einer Hand geschrieben, welche wieder von derjenigen verschieden ist, welche in beiden Konzepten die Veränderungen und Zusätze machte.

Es ist als sicher anzunehmen, dafs die beiden Konzepte für Browne und Kingsmann auch wirklich ausgefertigt wurden und dafs am Schlufse in den Ausfertigungen Datum und Ort eingefügt, sowie dafs auch das zur Einfügung der Zahlen bei den Bestimmungen über die Besoldungen freigelassene Spacium mit diesen Zahlen ausgefüllt war. Offenbar hatte sich Moritz mit den Komödianten noch nicht über die Höhe ihrer Besoldung geeinigt, als die Konzepte aufgesetzt wurden.

Wichtig wäre es, wenn sich genau feststellen liefs, in welche Zeit diese Bestallungen fallen. Sichere Anhaltspunkte giebt es dafür

nicht; 1598 kommen Browne und Kingsman zusammen am hessischen Hofe vor; es ist also wahrscheinlich, dafs der Vertrag in dieses Jahr fällt.

Von den wichtigeren Einzelheiten, welche aus diesen beiden Bestallungen hervorgehen, sei hervorgehoben, dafs Kingsman verpflichtet war, die ihm vom Landgrafen Moritz angegebenen Argumente oder Inhalte in seine, also die englische Sprache zu transponieren. Rommel, welcher in Bd. VI seiner Geschichte von Hessen, Seite 401/402 diese Kontrakte erwähnt, behauptet gerade das Gegenteil, indem er annimmt, dafs die Schauspieler die ihnen von Moritz aufgegebenen Argumente oder Historien in seine d. h. Moritzens, also die deutsche Sprache übersetzen sollten. Der Wortlaut der Bestallung kann keinen Zweifel darüber aufkommen lassen, dafs Kingsman die Bearbeitungen in englischer Sprache zu machen verpflichtet war, was auch schon Gödeke, Grundrifs II, Seite 522 der zweiten Ausgabe richtig vermutet.

Über Browne und Kingsman erscheint es nicht nötig, das über sie schon bekannt gewordene hier zu wiederholen; nur mufs darauf aufmerksam gemacht werden, dafs Kingsman sonst überall den Vornamen Robert hat, während er hier Philipp heifst. Ein Philipp Kingsman wird nie mit Browne zusammengenannt; nur Robert Kingsman kommt zugleich mit Browne als hessischer Komödiant im Dienste Moritzens vor. Es ist daher so lange anzunehmen, dafs dieser von Moritz berufene Philipp von Robert nicht verschieden sei, bis aus andern gleichzeitigen Quellen noch ein Philipp Kingsman nachgewiesen wird. In dem vorliegenden Konzepte wird wohl ein Schreibfehler vorliegen. Man war, in der landgräflichen Kanzlei überhaupt über die Namen der herumziehenden Engländer nicht im Klaren, wie dies auch noch daraus hervorgeht, dass in Kingsmans Bestallungsbriefe sein Name von einer dritten Hand, und zwar gleichfalls noch mit dem Schreibfehler Kinigsman statt Kingsman, eingesetzt ist.

Marburg i. H.

VERMISCHTES.

Zur Frage der Übersetzungs-Litteratur.

I. Entgegnung.

Von

J. Kirste.

Herr W. Wollner, hat im I. Bande der Zeitschrift S. 363 eine Anzeige meiner Übersetzung des montenegrinischen Heldengedichtes „Der Bergkranz“ veröffentlicht, die in sehr wohlwollendem Tone für den Übersetzer gehalten ist. Ich hätte deshalb keine, Ursache darauf zurückzukommen, wenn Herr Wollner nicht am Schlusse seines Artikels einige allgemeine Fragen berührte, die für jeden Übersetzer von gröfster Wichtigkeit sind und zu deren Besprechung gerade diese Zeitschrift der geeignetste Diskussionsplatz sein dürfte.

Herr Wollner sagt, dafs die Übersetzer in der Auswahl des zu Übertragenden so streng als möglich vorgehen und die fremde Litteratur ihren Landsleuten nur von der interessantesten Seite zeigen sollen. Zugegeben; doch wo liegt der Mafsstab zur Beurteilung eines fremden Geistesproduktes? Bei den Deutschen, bei dem Übersetzer, bei den Fremden? Herr Wollner antwortet: bei dem Übersetzer. Darauf läfst sich bemerken, dafs es auch dem geübtesten Übersetzer, vielleicht gerade deswegen, weil er sich in die Eigenart des fremden Volkes hineingelebt hat, manchmal schwer wird zu beurteilen, ob seine Arbeit das Interesse des deutschen Lesers in demselben Mafse erwecken wird, als das Original das Interesse des Vermittlers. Ihm geht es gerade so wie den Dichtern selbst, die ihre Werke häufig in ganz anderer Wertschätzung neben einander stellen, als das Publikum. Es kommt dies wohl daher, dafs der Schaffende immer die Summe von Arbeit, sei sie nun intensiv oder extensiv, in Rechnung zieht, die er auf seine Schöpfung verwenden mufste, während der Beschauer nur das Resultat beurteilt. Der Übersetzer, sofern er gewissenhaft ist und nicht auf Spekulation arbeitet, und diese letztere hat Herr Wollner mit seiner Bemerkung ja nicht im Auge gehabt, wird sich also unwillkürlich danach

richten, welches Urteil die Fremden über ihr nationales Erzeugnis gefällt haben. Hat ein Werk bei den eigenen Landsleuten Beifall und Anerkennung gefunden, so hat der Übersetzer das Recht, das Werk seinen Landsleuten zu vermitteln. Ob es dieselben fremd anmutet, ob es auch in fremdem Gewande sich Freunde bei Fremden erwirbt, das ist nicht seine Sache zu entscheiden und in den meisten Fällen wird er dazu auch das feine, nationale Gefühl verloren haben.

Von diesem Standpunkte aus bin ich an die Übersetzung des „Bergkranz“ gegangen.

Einige Worte noch über den litterarischen Wert des Originals, das bei den Südslaven etwa dieselbe Rolle spielt, wie Goethes Faust bei den Deutschen. Herr Wollner wirft dem Dichter vor, dafs er es nicht verstanden habe, aus seinem Stoffe ein packendes Drama zu machen. Dieser Vorwurf klingt sehr merkwürdig, da es doch jedem Dichter unbenommen bleiben mufs, seinem Geisteskinde die Form zu geben, die ihm gut dünkt. Ferner sagt er, ein deutscher Leser habe kein Interesse an Vorgängen, die sich in Montenegro abspielten. Dieser Vorwurf scheint mir einem fremden Litteraturerzeugnisse gegenüber noch merkwürdiger, als der erste. Die indischen und griechischen Helden stehen also dem Herzen des Deutschen näher, als die slavischen? „Die Befreiung Montenegros ist dem Westeuropäer gleichgiltig.“ Das mag jetzt der Fall sein, denn Undank ist der Welt Lohn, aber Herr Wollner sollte bedenken, dafs ohne das Bollwerk serbischer Tapferkeit, Konstantinopel vielleicht — in Leipzig läge. Endlich, um alles anzuführen, was das Stück in Herrn Wollners Augen so tief stehen läfst: „der Bischof, die Hauptperson des Stückes, hält lange Monologe, ohne etwas zu tun.“ Es ist wahr; wenn der Bischof Danilo, in dem der Dichter aller Wahrscheinlichkeit nach sich selbst vorstellen wollte, gleich am Anfange des Stückes alle Türken niedergesäbelt hätte, so wäre damit jeder Anlafs zu langen Beratungen und Monologen verschwunden gewesen, mir scheint jedoch der Reiz des Gedichtes gerade darin zu liegen, dafs der Dichter in meisterhafter Weise uns vor Augen führt, wie nach und nach die dumpfe Resignation der Führer einer männlicheren Stimmung Platz macht, bis sie zuletzt in die helle Flamme der nationalen Tat aufschlägt.

Ich hoffe mit diesen Bemerkungen die Berechtigung meiner nach Herrn Wollners Meinung so ziemlich zwecklosen Übersetzung dargetan zu haben.

Wien.

II. Antwort.

Von

W. Wollner.

Herr Kirste findet zwei Stellen meiner Kritik merkwürdig. Darauf habe ich folgendes zu erwidern:

1) habe ich, ohne dem Dichter des Bergkranzes irgend einen „Vorwurf zu machen“, einfach die Gründe angeführt, die mir für sein an sich achtungswertes Werk die Erwartung eines gröfsern deutschen

Leserkreises unwahrscheinlich zu machen schienen. Herr Kirste sagt, es sei dem Dichter unbenommen, seinem Werk die Gestalt zu geben, die ihm gutdünke. Gewifs! Der Stoff des „Sah ein Knab' ein Röslein stehn" könnte z. B. als Tetralogie mit einem Vorspiel behandelt werden, wenn des Dichters Geschmack ihn dazu triebe. Ebenso „unbenommen" wird es aber der Kritik bleiben, ihre Zweifel am Enthusiasmus des Publikums für dies Werk kundzugeben. Oder hält Herr Kirste den Dichter für unfehlbar? Das wäre allerdings merkwürdig.

2) habe ich nicht gesagt, dafs in Montenegro spielende Vorgänge an und für sich den deutschen Leser nicht interessieren könnten. Wo sich die Vorgänge abspielen, ob in Lappland oder in Kamerun, ist gleichgiltig; wenn sie interessant dargestellt sind, wird sich der Leser schon dafür interessieren. — Dafs die griechischen Helden dem Deutschen näher stehen als die slavischen, wird so lange eine Tatsache bleiben, als nicht in unserm Jugendunterricht die griechische Heldensage der slavischen Platz gemacht haben wird. — Wenn der „undankbare" Westeuropäer den glücklichen Umstand, dafs Konstantinopel noch immer am Bosporus und nicht an der Pleifse liegt, nicht der Befreiung Montenegros zuschreibt, sondern der Befreiung Wiens, so liegt dies an der in Westeuropa populären Auffassung der Geschichte der Türkenkriege. Von der Befreiung Wiens wird uns in der Schule erzählt, für die Befreiung Montenegros ist unser Geschichtsunterricht nicht detailliert genug; es giebt andere Ereignisse, die uns wichtiger scheinen. Dafs Herr Kirste hierin einen Undank erblickt, das wäre sehr merkwürdig, wenn man diese Übertreibung nicht einfach dem Eifer des Spezialisten zu gute halten könnte.

Leipzig.

Ein Deutscher als vermeintlicher Verfasser einer Voltaireschen Schrift.

Von

Theodor Süpfle.

Bekanntlich erschien die Flugschrift Voltaires „Discours aux Welches", in welcher er seinen Landsleuten so scharf zu Gemüte führt, dafs sie keineswegs das erste Volk der Welt seien und dafs sie viele Künste und Erfindungen den Griechen sowie auch neueren Nationen verdankten, nicht unter seinem eigenen Namen, sondern unter dem

Pseudonym „Antoine Vadé, frère de Guillaume". Das Schriftstück selbst wurde zunächst in einem Sammelbande veröffentlicht, welcher die Aufschrift führt „Contes de Guillaume Vadé", 1764, ohne Angabe des Druckortes. Die darin ausgesprochenen Wahrheiten nun berührten das welsche, d. h. das französische, Publikum in nicht sehr angenehmer Weise. Ja, obgleich die Darstellung und der Stil des Pamphlets ganz ebenso anmutig und geistsprühend war wie die beste Prosa Voltaires, so machte doch sein Inhalt auf die nationale Eigenliebe einiger Franzosen einen so aufregenden Eindruck, dafs sie es für unmöglich hielten, dafs der Verfasser, welcher den Franzosen Bescheidenheit predigte und die Verdienste anderer Völker so unumwunden anerkannte, selbst ein Franzose sein könne. Einer kam geradezu auf den höchst seltsamen Glauben, dafs die Schrift von einem Deutschen, von einem verkappten Anwohner der Elbe, herrühre.

Diese Vermutung wurde öffentlich ausgesprochen in einem Artikel I, welcher in dem vielgelesenen Mercure de France, Septembre 1764, p. 43—69, erschien. Er führt die Überschrift: „Réponse d'un François à la Harangue d'Antoine Vadé aux Welches." Dabei nahm der Verfasser die Gelegenheit wahr, eine Lanze für seine französischen Landsleute gegen den vermeintlichen deutschen Angreifer einzulegen und in pathetischem Tone die Franzosen für das erleuchtetste und universellste Volk der Erde zu erklären.

Neben dem Spafshaften, welches jener Irrtum bietet, kann man dabei zugleich sich einen Begriff von der übertriebenen Vorstellung machen, welche manche Franzosen in der Weise von unserer Vertrautheit mit ihrer Sprache damals hatten, dafs sie glauben konnten, ein Deutscher habe die Feder eines Voltaire geführt.

Von ähnlicher patriotischer Erregung fühlte sich übrigens sogar eine junge Dame ergriffen, welche im Sinne der obigen Entgegnung einige Monate (Dezember 1764) darauf ein Schreiben an den Mercure de France richtete, um die Verteidigung der Franzosen zu übernehmen. Es führt die Aufschrift: „Lettre de M[lle] Reydellet, à M. de la Place, auteur du Mercure, sur le Discours aux Welches, contenant l'apologie des François."

Zum Schlusse fügen wir bei, dafs Voltaire, welcher öfter seine Landsleute spöttisch mit dem Namen Welches bezeichnete, bald nach Veröffentlichung seiner Flugschrift es für passend hielt, in einem Briefe an seinen Freund Damilaville, am 23. Mai 1764, ausdrücklich bei dieser Gelegenheit zwischen den Welschen und den Franzosen einen Unterschied zu machen. Er sagt: „Les véritables Welches, mon cher frère, sont les Omer, les Chaumeix, les Fréron, les persécuteurs et les calomniateurs; les philosophes, la bonne compagnie, les artistes, les gens aimables, sont les Français, et c'est à eux à se moquer des Welches."

Heidelberg.

BESPRECHUNGEN.

REINHARDSTOETTNER, Karl von: Aufsätze und Abhandlungen, vornehmlich zur Litteraturgeschichte. Berlin, R. Oppenheim, 1887, 309 S. 8⁰. Mk. 5.

Der unermüdliche K. v. Reinhardstoettner, welcher als Grammatiker, Textkritiker, Litterarhistoriker und Übersetzer seit langer Zeit eine ebenso mannichfaltige wie verdienstvolle Tätigkeit entfaltet, hat seit einem Jahrzehnte, wie das vorstehende, reichhaltige Buch beweist, mit gröfstem Fleifse und bestem Erfolge einen Teil seiner Kraft der vergleichenden Litteraturgeschichte zugewandt, einem Gebiete, zu dessen Bearbeitung ihn seine vielseitigen Sprachkenntnisse in besonderem Grade befähigen. Davon giebt endgültiges Zeugnis sein: „Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele. Ein Beitrag zur vergleichenden Litteraturgeschichte. Leipzig, W. Friedrich, 1886“ (XVI und 793 S. 8⁰.), der erste Band eines riesigen Unternehmens, welches sich nichts Geringeres zum Ziele setzt, als „die klassischen Schriftsteller des Altertums in ihrem Einflusse auf die späteren Litteraturen“ vorzuführen (vgl. I, 342—347). Als Festschrift zur Dritten Säkularfeier des Sterbetages des grofsen Portugiesen Luis de Camões, welcher den Plautinischen Amphitruo in seinem Lustspiele „Os Amphitriões“ oder vielmehr „Os Enfatriões“ frei umgestaltete und zwar mehr seinem Zartsinne, als seinem Zeitalter gemäfs, hatte Reinhardstoettner einen kleinen Bruchteil jenes Plautus-Bandes (Die plautinischen Lustspiele in späteren Bearbeitungen. I. Amphitruo. Leipzig, W. Friedrich) im Jahre 1880 veröffentlicht. Die Aufgabe, welche der Verfasser des genannten Werkes in staunenswerter Weise zu lösen begonnen hat, erheischt Kraft, Fleifs und Ausdauer auf viele, viele Jahre; doch fortes fortuna iuvat; möge er das Ziel erreichen!

Wendet das oben beregte, weitverzweigte Unternehmen sich naturgemäfs an die eigentlich gelehrte Welt, so ist die mir eben zur Besprechung vorliegende Veröffentlichung zugleich für die weiteren Kreise der Gebildeten bestimmt. Reinhardstoettner hat „eine Reihe von Aufsätzen und Abhandlungen, die [mit Ausnahme der Nummern 4 und 10] gelegentlich in dem Zeitraume von zehn Jahren veröffentlicht wurden“

(vgl. Vorwort), in diesem Sammelbande vereinigt, indem er „an der ursprünglichen Fassung derselben“ nur dort berichtigend, verbessernd und erweiternd Hand anlegte, wo neue Ergebnisse der Forschung es nötig machten. Die Fundorte der früheren Drucke sind in der Inhaltsangabe (S. 310) angemerkt.

Der gesammelten Essays sind im Ganzen zehn, welche Reinhardstoettner in zwei Gruppen teilt: „I. Aus verschiedenen Litteraturen. Sprachliches“ und „II. Zur litterären Geschichte Portugals“. — Nr. 1 (S. 1—40) entwirft ein anziehendes Bild von dem Leben, Schaffen und Wirken des berühmten Italieners Cristoforo Negri (geb. zu Mailand 1809), welcher als Gelehrter, Staatsmann und Universitätslehrer, namentlich auf historischem und geographischem Gebiete, sich ausgezeichnete Verdienste erwarb und nicht blofs in seinem Vaterlande, an dessen Geschicken er bedeutsamen tätigen Anteil nahm, sondern weit über dessen Grenzen hinaus Anerkennung und Auszeichnung fand. Reinhardstoettners Mitteilungen haben dadurch besonderen Wert, dafs sie ohne Zweifel, soweit Tatsächliches berührt wird, der besten Quelle entstammen, da er nächste Veranlassung hatte, mit dem hervorragenden Manne, welcher als Student längere Zeit in Graz, Prag und Wien verweilte und deutsche Sprache und Litteratur gründlich kennen lernte und dauernd liebgewann, nähere Beziehungen zu suchen, als er dessen bedeutendstes Werk: „Die politische Geschichte des Altertums verglichen mit der neuen“ zu verdeutschen unternahm, eine ebenso schwierige wie verdienstliche Arbeit; von welcher leider nur der vierte Teil, nämlich die „erste Lieferung“ (160 S. 8) zu Leipzig 1882 erschienen ist; dem Übersetzer „unbekannte Gründe unterbrachen die Fortsetzung“ des Druckes.

Nr. 2 (S. 40—70) behandelt einen Gegenstand der vergleichenden Litteraturgeschichte: „Über einige dramatische Bearbeitungen von Herodes und Mariamne“ und zwar über zwei spanische: von Calderon de la Barca und Don Cristóbal Lozano, vier französische: von Alexandre Hardy, François Tristan l'Hermite, dessen Trauerspiel J. B. Rousseau neu bearbeitete, Voltaire und Abbé Nadal, zwei italienische: von Lodovico Dolce und Luigi Scevola, zwei englische: von Philip Massinger, welcher den Stoff in „The duke of Milan“ d. i. Lodovico Sforza verwertete, und Elijah Fenton, und zwei deutschen: von Friedrich Rückert und Friedrich Hebbel. Dem letztgenannten, mit dessen Tragödie „sich keine auch nur im entferntesten vergleichen“ läfst, wird die Palme zuerkannt.

Nr. 3 (S. 71—109) betrachtet „Napoleon I. in der zeitgenössischen Dichtung“. Reinhardstoettner hat darauf verzichtet, ein „Register alles über den französischen Eroberer Geschriebenen“ zu geben, und seine kritische Musterung einerseits auf Frankreich und dessen Nachbarländer, andrerseits „etwa auf ein Menschenalter beschränken“ zu sollen geglaubt. Mit Recht! Eine gröfsere Ausbeute — denn „die Poesie aller Kulturvölker hat sich ernstlich mit Napoleon beschäftigt“ — wäre des Guten zu viel gewesen. Vermifst hat Referent unter den aufge-

führten bezw. gewürdigten Dichtungen Freiligraths „Der Scheik am Sinai" (1830) und hätte gerne, obwohl Reinhardstoettner damit über die gesteckten Schranken weit hinausgegangen wäre, des portugiesischen Gelehrten und Dichters Theophilo Braga „Os grandes gritos: I. A sepultura do Heroe, II. Napoleão moribundo (im Vorbeigehen erwähnt in Nr. 8), III. Os Semeadores da Peste" (vgl. Braga, Miragens seculares, Lisboa 1884, p. 212—228) berücksichtigt gesehen. Braga stellt Napoleon I. als den Vernichter der „Fraternidade, Egualdade, Liberdade" hin, bezeichnet „die Redner, Dichter und Maler unter den ermatteten und gleichgültigen Völkern als die Ausbreiter der verpestenden (Napoleons-) Legende" (da pestifera lenda semeadores) und beschliefst seine republikanisch-radikale Betrachtung der Napoleoniden-Herrschaft mit Napoleons III. Ausgange in folgenden, für das deutsche Volk nicht gerade schmeichelhaften Worten:

> D'essa lenda pestifera saido
> Tem as guerras que ao mundo dão abalo;
> Mas dos selvagens pela arteira mão
> Quebrou-se o élo á absurda tradição.

Nr. 4 (S. 109—126) „Vom Lernen und Lehren lebender Sprachen" ist eine hübsche Humoreske.

Nr. 5 (S. 127—200): „Luiz de Camões, der Sänger der Lusiaden (Eine biographische Skizze)." Diese Camoens-Studie hatte Reinhardstoettner unter dem gleichen Titel zuerst vor zehn Jahren (Leipzig 1877) veröffentlicht. Sie sollte „vor der Säkularfeier des grofsen Dichters gedenken und vielleicht Anregung geben, dafs weitere Kreise das Gedächtnis desselben begehen" möchten. Den letzteren Zweck erreichte das Schriftchen nicht und konnte ihn auch bei der gänzlichen Teilnahmlosigkeit Deutschlands gegenüber der portugiesischen Litteratur füglich nicht erreichen. Waren doch sogar ein paar deutsche Schriftsteller, trotzdem dafs Reinhardstoettners Camoens-Essay (S. 47) den urkundenmäfsig beglaubigten Todestag (10. Juni 1580) des Lusiadensängers mitgeteilt hatte, zwei Jahre nachher noch immer in dem bereits 1860 durch Visconde de Juromenha (Obras de Luiz de Camões etc. (6 voll.), Lisboa 1860—69; vgl. Bd. I, S. 129 und 172 K.) beseitigten Irrtume befangen, Camoens sei 1579 gestorben, als sie begierig im Jahre 1879 die Gelegenheit wahrnahmen, ihre aus veralteten Nachschlagewerken zusammengeborgten Kenntnisse über den grofsen Portugiesen an Mann zu bringen. Und als der wirkliche Gedächtnistag erschien und überall, wo immer portugiesisch gesprochen wird, mit Begeisterung gefeiert und namentlich zu Lissabon, Porto und Rio de Janeiro in geradezu unerhört grofsartiger Weise begangen wurde, da erlaubte sich — eben am 10. Juni 1880 — eine der weitest verbreiteten Zeitungen Deutschlands, ein paar ebenso wohlfeile wie unpassende Bemerkungen über den „relativ-grofsen" Dichter Camoens ihren zahlreichen Lesern zum Besten zu geben und knüpfte daran — man denke

und staune! — einen eingehenden, von gründlicher Sachkenntnis zeugenden Bericht über — Portugals Staatsschulden, ohne später auch nur mit einem Worte der portugiesisch-patriotischen Feier zu gedenken. Jenes Weltblatt stand nicht allein mit dieser Seltsamkeit. Doch genug! — Schon aus dieser Sachlage geht hervor, dafs Reinhardstoettners „Skizze" eine sehr zeitgemäfse Erscheinung war, aber sie war auch eine höchst dankenswerte Gabe für die deutsche Lesewelt wegen Mitteilung der Ergebnisse portugiesischer Forschung über Camoens' Leben (Juromenha a. a. O. und Braga: Historia de Camões, Parte I: Vida de Luiz de Camões; Parte II: Eschola de Camões; Porto 1873/1874). Was Referent in seiner bibliographischen Studie (Camoens in Deutschland, in dritter, vermehrter und verbesserter Auflage abgedruckt in: SG. = Luis' de Camoens sämtliche Gedichte u. s. w. III, 429) an Reinhardstoettners Zeichnung im allgemeinen ausstellte, dafs „in dem entworfenen Bilde Licht und Schatten nicht überall richtig verteilt seien, ja sogar vielfach der letztere fehle," das ist für die vorliegende erweiterte und berichtigte Umgestaltung nicht mehr zutreffend. Man sieht nunmehr in dem Lebensgange des Dichters nicht einzig unverdiente Schicksalsschläge, sondern auch die folgenschweren Fehlgriffe, deren Camoens selbst und zwar in Sonett 194 (vgl. SG. II, S. 196) an erster Stelle sich anklagt:

> Irrtümer, Neid Fortunens, Amors Lug
> Schwuren mir Untergang mit schweren Eiden u. s. w.

Aufserdem hat Reinhardstoettner für sein Camoens-Leben eine reiche Anzahl bezeichnender Stellen aus Camoens' Dichtungen aufgenommen und für einzelne Abschnitte, insbesondere betreffs Camoens' dramatischer Dichtungen, die neuesten Untersuchungen verwertet. Im übrigen mufs der Beurteiler der Reinhardstoettnerschen Lebensskizze, um nicht ungerecht zu werden, im Auge behalten, dafs Reinhardstoettner nicht eine kritische Sichtung der bisherigen Forschungen über Camoens' Leben und Werke vorzunehmen, sondern auf Grund der — freilich zum Teil nicht allseitig begründeten, zum Teil recht fragwürdigen — Ansichten und Aufstellungen seiner Vorgänger ein anziehendes Bild in knapper Umrahmung zu entwerfen beabsichtigte. Dies Ziel hat Reinhardstoettner erreicht. Gegen einzelnes, was bisher als ausgemachte Tatsache galt, könnte Referent, auf Grund seiner Vorstudien zu einer kritischen Camoens-Biographie, Einspruch erheben; doch würde eine eingehendere Darlegung, wie sie doch vonnöten wäre, hier nicht am Platze sein und zwar um so weniger, als eine solche nicht gegen Reinhardstoettner, sondern gegen Juromenha, Braga und den Referenten selbst (in dessen Anmerkungen zu SG.) sich richten würde. Daher sollen hier einige leichtwiegende, zum Teil auf mangelhafter Durchsicht der Probebogen beruhende Versehen vermerkt werden, so z. B., dafs Spanien „von Portugal durch mehrfache Gebirgszüge geschieden" sei (S. 127) oder, dafs „Heinrich, genannt der Seefahrer, des Königs [Joãos I.] jüngster Sohn" sei

(S. 128), während „das Erbgeschlecht ruhmwürdiger Infanten“, wie Camoens die Söhne Joãos und Filippas (Lus. IV, 50) nennt, in der nachstehenden Reihenfolge geboren wurden: 1. Affonso (der im Knabenalter starb), 2. Duarte, 3. Pedro, 4. Henrique, 5. João, 6. Fernando. Auf S. 129 wird die Eroberung Tangers ins Jahr 1459 gesetzt, während diese afrikanische Veste nach zwei vergeblichen Angriffen (1437 und 1463) erst 1471 von den Portugiesen genommen wurde. S. 130 wird über König João II. (1481—1495) gesagt: „Dem Könige Johann II. schien die Entdeckung [des Kaps der guten Hoffnung] des Diaz zu genügen; er tat nichts für weitere Forschungen.“ Dagegen möchte ich bemerken, dafs zwar die Berufung einer astronomischen Junta, zu welcher auch unser Landsmann Behaim gehörte, sowie deren Hauptleistungen vor Diaz' Entdeckung fallen und dafs der König freilich in seinen eigenen wissenschaftlichen Arbeiten über Schiffsbaukunst, Astronomie und Kosmographie, indem er durch den plötzlichen Tod (1491) seines einzigen Sohnes, des Kronprinzen Affonso, durch einen unglücklichen Sturz vom Pferde, Fassung und Ruhe verlor, ohne Zweifel für längere Zeit sich gelähmt fühlte, dafs aber gleichwohl João II. sein früheres Ziel, den östlichen Seeweg nach Indien aufzufinden, keineswegs aus den Augen verlor und den damals schon bewährten Seemann Vasco da Gama für die geplante Indienfahrt bereits zum Befehlshaber ernannt hatte, als er (1495) starb und seinem Nachfolger Manoel dem Glücklichen die Ausführung des Unternehmens überlassen mufste; vgl. SG. V, 409 und 481 die Hinweise auf Schäfer, Geschichte von Portugal, und Peschel, Geschichte des Zeitalters der Entdeckungen, sowie nunmehr auch die vortreffliche, an neuen berechtigten und bedeutsamen Auffassungen und Würdigungen der geschichtlichen Tatsachen reiche „Historia de Portugal“ (Lisboa 1886; 2 Bände) von J. P. Oliveira Martins, T. I, p. 203 ff. — Man lese: S. 136, Z. 12: 1500 und 1643 statt 1550 und 1634; ebenda Z. 14: 1550 statt 1549; 138, 24: (1561) in Afrika statt (1560) in Indien; 142, 28: Punhete statt Pugneta; 143, 26: in Afrika statt in Indien; 146, 13 f.: Francisco Gomez de Azevedo (1553?) statt Lopes Leitão (1555); vgl. SG. II, 64 und 379 f. sowie VI, 391; 149, 4: Junitage statt Maitage, denn das Frohnleichnamsfest fiel im Jahre 1552 auf den 16. Juni; vgl. SG. II, 407, Anm. zu Sonett 191 und III, 273, Anm. zu Elegie 3; ebenda Z. 20: 23. (statt 3.) Februar, sowie Z. 31: am 26. (statt 24.) März, denn die Flotte, mit welcher Camoens (auf dem Kapitänschiffe) nach Indien fuhr, segelte am Palmsonntage 1553, das ist den 26. März (und nicht wie Juromenha I, 54 angiebt: 24 de Março oder wie Braga I, 208 meint: nos dias 23 e 24 de Março) von Lissabon ab; vgl. SG. III, 273; 151, 13: Frau Leonor geb. de Sá statt Braut Leonor de Sá. — Zu 155, 22 ff. nehme ich Gelegenheit, eine von mir aufgestellte Mutmafsung zu berichtigen, nämlich dafs Camoens' Freund João Lopes Leitão nicht, wie ich früher (SG. I, 372) annehmen zu müssen glaubte, „wenigstens vor September 1558“ in Goa ankam, sondern dafs er auf dem Geschwader Constantinos de Braganza am 7. April 1558 von Lissabon

absegelte und nach glücklicher Überfahrt am 3. September des genannten Jahres in der Barre von Goa landete; vgl. Diogo do Couto Dec. VII, Liv. VI, Cap. 1 und 4. — Man lese 158, 9: nach (statt von) China; ebenda Z. 14 ist zu tilgen: „und die lebenslängliche Verbannung seines [Camoens'] Vaters" nach Brasilien. Juromenha hatte die betreffende Urkunde (Juromenha V, 313), wie noch fünf andere, welche sämtlich einen Simão Vaz de Camões zu Coimbra betreffen, irrtümlich auf des Dichters gleichnamigen Vater bezogen, während des letzteren vermutliches Patenkind, Sohn seines Halbvetters Lopo Vaz de Camões damit gemeint ist; vgl. Braga, Hist. I, 58 ff. und 417 ff., sowie 442, „Erratas essenciaes", wo „Pag. 243" (statt 242) zu lesen ist. 159, 25: aus einer Elegie (vgl. SG. III, 129: Elegie 26) statt aus einem Sonette. — Zu 172, 22 sei folgendes erwähnt: Camoens' Beziehungen zur Infantin Maria beruhen auf willkürlicher Annahme, welche zuerst Faria e Souza aufbrachte; wenigstens sind sie durchaus nicht nachweisbar, da sich Camoens' Epitaph-Sonett: Que levas, cruel Morte? etc. (vgl. SG. II, Sonett 84 und Anmerkung S. 383 f.) ohne Frage auf D. Maria de Tavora, Hofdame der Königin Katharina bezieht und die jener Infantin gewidmeten 70 Oktaven: „A Santa Ursula" ohne allen Grund, ja vielleicht gegen besseres Wissen, von Faria e Souza seinem Prügelknaben Diogo Bernardes, „dem lieblichen Sänger des Lima-Flusses", abgesprochen und seinem Lieblinge Luis de Camoens zugeteilt wurden; vgl. SG. III, 362 ff. — Man lese 176, 22: Er starb im (statt: Arm und elend lebte er, und so starb er im) Jahre 1579; denn die Inschrift auf Camoens' Grabstein, welchen D. Gonçalo Coutinho ungefähr fünfzehn Jahre nach dem Ableben des Dichters errichten liefs, enthielt zwar die irrige Angabe: morreo no anno 1579 (!), aber es gingen ihr nicht die Worte vorauf: viveo pobre & miseravelmente, & assim. Diesen Zusatz machte Pedro de Mariz in seiner kindischen Einleitung zur Lusiaden-Ausgabe: Lisboa 1613, und Manoel Severim de Faria sowie Manoel de Faria e Souza und ihre Nachfolger schrieben ihn unbekümmert ab, bis Juromenha (Jur. I, 150) die berichtigende Auskunft gab. 192, 16 ff.: „Monçaide . . . stammt" nicht „von der iberischen Halbinsel", sondern er war ein Berber; vgl. Lus. VII, 24. — Auch in einige, aus meiner Camoens-Übersetzung aufgenommenen Stellen haben sich ein paar störende Druckfehler eingeschlichen: 157, 20 lies: dem grassen (statt grofsen) Tod; 166, 4: verschallt statt verhallt; 185, 11: verglüh'n statt erglühn; ebenda Z. 20: Plage statt Klage; ebenda Z. 25: Innen statt Immer; 187, 6: Dem sich (statt sie) zu; 188, 13: erkannte statt erkennt; 197, 2: ich wäre gern (statt gerne wär') Homer. — Zum Schlusse sei noch eines Versehens gedacht, dessen Vererbung ein gewisses Interesse beanspruchen darf. Reinhardstoettner nennt in den „Anmerkungen" S. 306 Z. 28 unter den Camoens-Biographen einen „J. Buchardus (1734)". Wer ist dieser? — Bei Juromenha steht in dem bibliographischen Abschnitte folgendes (Juromenha I, 221) zu lesen: Johannes Buchardus et Fredericus Otton (1734) Johannis Buchardi et Frederici Ottonis Meneckenorum patris et filii Bibliotheca virorum militia aeque ac

scriptis illustrium. Lipsiae 1734." Seine Quelle giebt Juromenha nicht an. Aus diesem Buchtitel wurde in der Portuenser Bibliographia Camoniana (p. 75): „Buchardus (Johanes) et Otton (Fredericus.) Bibliotheca . . . Lipsiae 1734" mit Angabe der Quelle (Juromenha s. o.) und in der Lissaboner Bibliographia Camoniana (p. 199): „Buchardus (Johannes) et Fred. Otton. Bibliotheca. . . Lipsiae 1734" ebenfalls mit Angabe der Quelle (Juromenha s. o.). Die beiden Abdrücke unterdrückten den Familiennamen und das Verwandtschaftsverhältnis der Verfasser: „Meneckenorum patris et filii" und machten dadurch die durch Druckfehler entstellte und schwer verständliche Angabe Juromenhas zum völligen Rätsel. Zur Lösung desselben diene Folgendes, was in meine Camoens-Bibliographie (SG. III, 399) zwischen die §§. 3 und 4 einzuschalten ist: In einem deutsch geschriebenen Buche wird Camoens zuerst erwähnt mit wenigen Worten von Dr. Johannn Burkhard Mencken, gewöhnlich als „Menke" oder „Mencke" aufgeführt, welcher sich als Dichter den Namen Philander von der Linde beilegte, geb. am 27. März 1675 zu Leipzig und daselbst gestorben am 1. April 1732 (vgl. K. Gödeke, Grundrifs II¹, 537 f.) und zwar findet sich jene kurze Bemerkung über Camoens in Menckens Werke: Compendiöses Gelehrten-Lexicon, Leipzig, 1715, S. 404. Schon acht Jahre früher hatte er im Vereine mit Johann Christian Biel (aus Braunschweig) eine „Dissertatio de viris militia aeque ac scriptis illustribus" (1708) herausgegeben und erweiterte das Werk selbständig in dem eben genannten „Gelehrten-Lexicon", in welchem der Camoensartikel, wie es scheint, neu eingereiht wurde. Ausführliche Nachrichten brachte dann in lateinischer Sprache über Camoens' Leben und Werke Friedrich Otto Mencken (der Sohn) nach seines Vaters Tode in: „Ioannis Burchardi et Friderici Ottonis Menckeniorum, Patris et Filii, Bibliotheca Virorum Militia aeque ac Scriptis illustribus. Lipsiae apud Haeredes Lankisios. MDCCXXXIV." auf S. 116—119. Er schöpfte diese Mitteilungen, wie bereits Juromenha angiebt, aus des Spaniers Nicolas Antonio umfangreichem Litteraturwerke: „Bibliotheca Hispana" (1672).

Nr. 6 (S. 200—250). „Der ‚Hyssope' des A. Diniz in seinem Verhältnisse zu Boileaus ‚Lutrin'". Diese Abhandlung, welche als Einzelschrift (Leipzig 1877) von Reinhardstoettner veröffentlicht wurde und nunmehr, „nur in wenigen Punkten berichtigt, wieder erscheint," stellt durch eine genaue Vergleichung der genannten beiden heroisch-komischen Dichtungen die Tatsache fest, dafs der „Weihwedel" von Antonio Diniz da Cruz e Silva (1731—1799) dem „Chorpult" von Nicolas Boileau-Despréaux (1636—1711) nach Stoff, Form, Handlung, Gestaltung, Personen, Charakteristik und Maschinerie durchaus selbständig gegenübersteht. Boileaus „Lutrin" ist zwar das Vorbild des Dinizschen „Hyssope" gewesen, aber der letztere ist nichts weniger als eine Nachahmung des ersteren. Hoffentlich wird demnächst die portugiesische Litteraturgeschichte dies Ergebnis der Untersuchung zu dem ihrigen machen und Diniz nicht mehr schlechthin als Nachahmer Boileaus

hinstellen, allerdings mit dem Zusatze, dafs die Kopie stellenweise das Original übertreffe.

Nr. 7 (S. 250—267). Der Aufsatz „Goethes Faust in Portugal" giebt einen trefflichen Überblick über die portugiesische Faustlitteratur und würdigt insbesondere die portugiesischen Faustübersetzungen: die verdienstliche von Agostinho de Ornellas (Teil I, 1867 u. Teil II, 1873) mit Zugrundelegung des deutschen Originals; die verfehlte von dem Visconde Antonio Feliciano de Castilho (Teil I, 1872) nach einer französischen Übersetzung; und die wort- und sinngetreue von dem hervorragenden Kenner der deutschen Sprache und Litteratur Joaquim de Vasconcellos (1872: „O Fausto de Goethe"), welcher in ungebundener Rede eine bedeutende Anzahl von Faust-Szenen den betreffenden Abschnitten der Castilhoschen Arbeit gegenüberstellte, deren Schwächen und Gebrechen mit scharfer, schonungsloser Kritik blofslegte und die Niederlage Castilhos und seiner Anhänger in der portugiesischen Faustfrage, welche zu einer erbitterten Fehde ausartete, endgültig besiegelte.

In Nr. 8 (S. 267—290): „Portugals neuere Lyrik. Gomes de Amorim. Joaquim de Araujo" bietet Reinhardstoettner zunächst eine eingehende Besprechung einer reichhaltigen Auswahl (ungefähr 150 Gedichte) aus 39 portugiesischen, 23 brasilianischen und 4 gallegischen Lyrikern, welche Theophilo Braga unter dem Titel: „Parnaso Portuguez Moderno" (Lisboa 1877) herausgab mit einem litterarhistorischen Essay (Da poesia moderna portugueza, suas transformações e destino) als Einleitung. Daran schliefst sich eine warme Würdigung des vielseitigen und bedeutenden Dichters Francisco Gomes de Amorim (geb. 1827), sowie eine kurze Erwähnung eines jüngeren Lyrikers Joaquim de Araujo, aus dessen „Lira intima" (Lisboa 1881), im Ganzen 44 Nummern, das innige „A minha irman", nach dem Ausspruche Antheros de Quental (vgl. dessen: A poesia na actualidade, Lisboa 1882, p. 20) „talvez do livro todo a lagrima poetica mais pura e crystalina", in deutscher Nachbildung mitgeteilt wird. — Deutschen Freunden portugiesischer Dichtkunst wird diese Abhandlung um so wertvoller sein, je schwieriger es ist, neuere Erscheinungen des portugiesischen Büchermarktes sich zu beschaffen. Gerne hätte ich gesehen, dafs die hochpoetischen, gehaltvollen, meisterhaften Sonette von Anthero de Quental, welchen Reinhardstoettner mit vollstem Rechte als „einen der bedeutendsten Dichter des modernen Portugals" (S. 270) gelegentlich bezeichnet, in einem Nachtrage wären berücksichtigt worden. Freilich erschien das schön ausgestattete Büchlein erst Mitte vorigen Jahres unter dem Titel: „Os sonetos completos de Anthero de Quental publicados por J. P. Oliveira Martins (Porto 1886, 126 S. 8⁰). Der Herausgeber charakterisiert in der schwungvollen Einleitung (S. 5—35) seinen mit ihm aufs engste und innigste verbundenen Freund nach Leben und Streben, Wollen und Wirken, Denken und Dichten mit warmen Worten. Das Sonettenbuch Quentals umfafst 109 Nummern, von denen einige bereits

in Joaquims de Araujo Zeitschrift „Renascença“ (1880) veröffentlicht wurden, aus den Jahren 1860—1884; aufserdem sind zu Ende des Vorwortes (S. 35—48) noch fünf längere Gedichte in vierzeiligen Strophen umarmend gereimter Elfsilbler mitgeteilt. Einige unter den Sonetten legen seelische Zustände oder philosophische Anschauungen dar, welche wahrscheinlich manchen Leser unsympathisch berühren werden; doch zeugen auch diese von bedeutender Gestaltungskraft und stilvoller Durchbildung. Hoffentlich wird den Lesern dieser Zeitschrift das folgende Sonett als Probe einer demnächst erscheinenden Verdeutschung (Auswahl von 78 Sonetten) nicht unwillkommen sein. Ich wähle das Sonett: „Sonho-me ás vezes rei, n'alguma ilha“ (S. 29) aus dem Grunde, weil es die deutschen Studien des Dichters verrät, indem es deutlich an H. Heines: „Auf Flügeln des Gesanges“ u. s. w. erinnert, im übrigen aber durchaus eigenartig und unabhängig von jenem Vorbilde dasteht:

Traumbild.

Ich hätt' ein Eiland — dünkt mich oft im Traum —
Weit weit im Ost als Fürst in meiner Hut:
Balsamisch haucht die Nacht, die Erde ruht,
Im Mondenschein ergleifst der Wellenschaum;

Vanillenstaude wie Magnolienbaum
Durchwürzt die Kühle nach des Tages Glut;
Schmeichlerisch küfst die leiserregte Flut
Mit Silberwellchen rings der Wälder Saum;

Und während ich gedankenvoll vom Rand
Des elf'nen Söllers blick' auf Meer und Land,
Schweifst du, Geliebte, deinem Hang getreu,
Im Gartengrund auf lichtbeglänztem Rain,
Oder du rastest müd' im Palmenhain,
Und traulich dir zu Füfsen liegt ein Leu.

In Nr. 9 (S. 290—299): „Zwei neuere Werke über die Romantiker in Portugal“, nämlich „Historia do Romantismo em Portugal“ (Lisboa 1880) von Theophilo Braga und „Garrett. Memorias biographicas“ (Lisboa 1881—1884; 3 Bde.) von Francisco Gomes de Amorim, würdigt Reinhardstoettner, nachdem er kurz den provenzalischen, spanischen, italienischen und französischen Einflufs auf die portugiesische Dichtung in den verschiedenen Epochen seit König Diniz (1279—1325) bis zum Aufkommen der Romantik vor einem halben Jahrhunderte berührt hat, „die hervorragenden Träger der romantischen Ideen in Portugal“: Almeida Garrett (1799—1854), Alexandre Herculano (1810—1877) und Antonio Feliciano de Castilho (1800—1875), indem er dem „allzuscharfen“ Urteile Bragas gegenüber mehr der „versöhnenden“ Auffassung Amorims zuneigt. In dem Abschnitte über den an zweiter Stelle genannten Romantiker hätte

Döllingers geistvolle und inhaltreiche „Gedächtnisrede auf Alexandre Herculano“ (vgl. Augsburger Allgemeine Zeitung vom 5. und 6. April 1878) auszeichnende Erwähnung verdient.

Nr. 10 (S. 300—304): „Eine portugiesische Königschronik“ (über die fünfzehn Könige von Affonso I. bis João III. in je einem, also im Ganzen fünfzehn Kapiteln) macht uns mit den portugiesischen Handschriften in Deutschland bekannt und bespricht insbesondere das genannte, auf der Münchener Bibliothek befindliche Manuskript. Wahrscheinlich wird Reinhardstoettner, welcher sich so eben durch die Herausgabe eines portugiesischen Artus-Gral-Romans (nach einer in der Hofbibliothek zu Wien befindlichen Handschrift): „A Historia dos cavalleiros da mesa redonda e da demanda do Santo Graall' (Berlin, A. Haack) die Freunde der portugiesischen Sprache und Litteratur zu Danke verpflichtet hat, demnächst auch jene Königschronick veröffentlichen.

Indem ich von dem reichhaltigen Buche Reinhardstoettners Abschied nehme, wünsche ich, dafs diese „Aufsätze und Abhandlungen“, welche „fast insgesamt Material behandeln, das selbst in gröfseren Bibliotheken selten zur Hand ist,“ zahlreiche Leser finden und der portugiesischen, in Deutschland bisher leider zurückgesetzten Sprache und Litteratur viele Freunde gewinnen mögen.

Münster i. W. Wilhelm Storck.

COSQUIN, Emmanuel: Contes populaires de Lorraine comparés avec les contes des autres provinces de France et des pays étrangers et précédés d'un essai sur l'origine et la propagation des contes populaires Européens. Paris, F. Vieweg. 1. Bd. LXVII, 290 S. 2. Bd. 376 S. 8º. M. 20.

Nachdem Deutschland die folkloristische Tätigkeit in glänzendster Weise inauguriert hatte, mufs es sich seit einer Reihe von Jahren begnügen, die Fortschritte Spaniens, Frankreichs und Rufslands mit anerkennendstem Neide zu verfolgen. Die vorliegenden, bereits in verschiedenen Jahrgängen der Romania veröffentlichten Volkserzählungen lassen Herrn E. Cosquin nicht nur als unermüdlichen Sammler und treuen, nie künstelnden Nacherzähler, sondern auch als einen der ersten Forscher auf dem Gebiete der vergleichenden Sagenkunde erscheinen. Eine geradezu fabelhafte Litteraturkenntnis liegt in den umfangreichen Anmerkungen, feiner ästhetischer Geschmack weifs Ursprüngliches und Kombiniertes wohl zu scheiden. Ohne auf die Einleitung, welche gegen die mythologische Deutungsmethode polemisiert und die Notizen über Barlaam und Josaphat und das ägyptische Märchen von den zwei

Brüdern näher einzugehen, will ich im folgenden zu den mitgeteilten Varianten einige, zum Teil aus Cosquin noch unzugänglichen Werken geschöpfte Beiträge geben.

Nr. I. (Jean de l'ours). Vgl. Emmy Schreck: Finnische Märchen 1886. S. 14 Mikko Micheläinen. Dieser ist ein ungeheuer starker Mann, der den Mädchen mit einem Balle den Fufs bricht (vgl. unser Nr. XIV Le fils du diable, der mit einem Schlage alle Tänzer tötet), er trifft einen Mann, der Felsen zusammenstöfst und einen, der die Flüsse zusammenlenkt, er tötet dann eine Hexe, steigt in den Abgrund hinab und vermählt sich mit der Tochter eines ogerartigen Weibes, seine Gefährten aber werfen ihn beim Hinaufziehen wieder in die Grube zurück, ein Vogel trägt ihn heraus, und seine Genossen finden ihre Strafe. Die wunderbaren Gefährten, mit denen sich der Held verbündet, erscheinen z. B. auch bei Poestion: Lappländische Märchen S. 108, bei Bladé, Contes populaires de la Gascogne Nr. III, 28, 36, Verbirs: Ungarische Volksmärchen [Ungarische Revue V. 735] und Abel des Michels Contes populaires Annamites. [Publications de l'école des langues orientales vivantes Ser. II. Vol. 19 S. 369]. Das ungarische Märchen hat sogar die genaue Entsprechung des Appuie Montagne im Bergträger. Ein anderes finnisches Märchen [Schreck S. 137: Die wunderbare Flöte] zeigt eine zahlreichen orientalischen Märchen nahestehende Einleitung: Einem Könige ist verkündet worden, dafs seine Kinder vor dem 20. Jahre das Tageslicht nicht sehen dürfen. Trotz aller Vorsicht geschieht es einmal und sie verschwinden, ein Stallknecht zieht aus, sie zu suchen und nun vollzieht sich ihre Befreiung ziemlich analog wie in unserer Erzählung. Hier haben wir auch den Schlufs, dafs der Held Schlosser wird und den Prinzessinnen ihre Kronen in die Hände spielt, der oben fehlte.

Nr. II. (Le militaire avisé). Vgl. Bladé a. a. O. III, 52.

Nr. III. (Le roi d'Angleterre et son filleul). Ein finnisches Märchen mischt Elemente dieser Erzählung mit dem Thema von Nr. XIX (Le petit bossu). Ein Jüngling rettet einen Unhold, auf Rat seiner Magd verlangt er ein bestimmtes Pferd und eine Flöte zum Lohn. Das Pferd berät ihn (vgl. XII). Er wird Stallknecht beim König, ein Verleumder aber bringt es dahin, dafs ihm schwierige Aufgaben, die zu lösen er sich angeblich gerühmt hat, gestellt werden. Nachdem er die vollbracht, soll er gehenkt werden, er bringt unter dem Galgen durch seine Flöte alle zum tanzen. Die schwierigen Aufgaben auch bei Poestion Isländische Märchen S. 104, mit dem Motive des angeblichen Prahlens verbunden bei Krauss Sagen und Märchen der Südslaven II, Nr. 147. Zu dem Beistand der Tiere vgl. Bleek, Reineke Fuchs in Afrika S. 160 und besonders Bartsch Sagen, Märchen und Gebräuche aus Mecklenburg I, 483 Interessant ist eine Einzelheit der Erzählung: der Riese verlangt von Adolphe ein Schiff, ohne jeden Nagel gearbeitet. Dieser Umstand ist weiter gar nicht berücksichtigt. Hier ist offenbar der Magnetberg, der u. a. im Sindbad, Herzog Ernst und Reinfried von Braunschweig [v. 21000 ff.] eine Rolle spielt, verloren gegangen.

Nr. IV. (Tap alapautu). Tischlein deck dich. Durch Tausch erhält ein Soldat die Wundergaben bei A. Engelien und W. Lahn: Der Volksmund in der Mark Brandenburg I, 146. Vgl. auch Gustav Meyer Essays und Studien zur Sprachgeschichte und Volkskunde S. 187.

Nr. V. (Les fils du pécheur). Zu den Objekten, die durch eine Veränderung Nachricht über das Befinden des entfernten Besitzers geben vgl. das Tuch im slavischen Volksmärchen [Krauss a. a. O. II, S. 353] und die drei Blutstropfen auf dem Messer im Isländischen [Poestion S. 196]. Merkwürdig ist die Schweizersage, wo das Farbloswerden des Bildes Untreue anzeigt [Rochholz Schweizersagen aus dem Aargau II, 34]. Unsere Erzählung ohne die Einleitung siehe auch bei Bartsch I, 474 und Engelien und Lahn I, 155. etwas verändert, ohne die dankbaren Tiere Schreck II, 165. Zu dem während der Nacht in Flammen stehenden Schlosse vgl. Wigalois v. 4297 ff.

Nr. VI. (Le follet). Sehr verbreitet: in England wäre Goodfellow ausdrücklich zu nennen [Percy Society II. Vgl. Latin stories P. S. VIII, Nr. 43] Bartsch I, 44 Schmitz, Sitten und Sagen des Eifler Volkes II, 19., A. Witzschel Beiträge zur Mythologie . . in Sagen und Gebräuchen aus Thüringen II 185, 223 f.

Nr. VII. (Les deux soldats). Vgl. vor allem Oesterleys Anmerkungen zu Pauli 489 und 490 (nicht 464, wie Cosquin irrtümlich angiebt) ferner die Besprechung der Teufel im Friar Rush. [Thoms Early English Prose-romances I] und Erin, Auswahl vorzüglicher irischer Erzählungen VI, 235 mit einem Schlusse, der dem Thema unserer Nr. X entspricht. Veckenstedt: Die Mythen, Sagen und Legenden der Zamaiten I, 163 und unvollständig II, 203.

Nr. VIII. (Le tailleur et le géant). Bartsch I, 501, Poestion, Lappländische Märchen S. 96 vgl. dazu unsere Nr. XXV.

Nr. IX. (L'oiseau vert). Vgl. Bartsch I, 477, und Nr. 151. Die Erzählung Arnasons bei Poestion Isländische Märchen, S. 75.

Nr. X. (René et son seigneur). Erin VI, 27. (entfernt verwandt Skelton Merry tales [Shakespeares jest books II, 13] Bartsch I, 488, II, 480. Bladé III, 104. Der Schlufs der Erzählung auch bei Abel des Michels Contes pop. Annamites a. a. O. S. 363.

Nr. XI. (La bourse, le sifflet et le chapeau). Fortunatus-Thema vgl. Schreck S. 28. Poestion Lappländische Märchen 234, 241, 251. Vgl. Meyer Essays 189 f.

Nr. XII. (Le prince et son cheval). Vgl. Krauss II, Nr. 57. Poestion Lappländische Märchen, 88, 97. Knortz: Märchen und Sagen der nordamerikanischen Indianer S. 56, Schreck 116, 128 zu Arnason, vgl. Poestion Isländische Märchen, 40, 150, 218. Callaway: Nursery tales of the Zulus 49, 144. Thorpe Yule-tide-stories 223.

Nr. XIII. (Les trocs de Jan Baptiste). Bleek a. a. O. XXVI, 70, 169. Verstümmelt bei Poestion Isländische Märchen, 127.

Nr. XIV. (Le fils du diable). Schreck S. 14.

Nr. XV. (Les dons des trois animaux). Poestion Lappländische Märchen, 212: Die Tiere geben ihre Ohrenspitzen, die Meerfrau liefert den Helden, ganz ähnlich wie hier der Wallfisch, der Violin spielenden Prinzessin aus. Die im vorliegenden Märchen verstümmelten Fragen der Prinzessin an das Ungeheuer finden sich sehr häufig z. B. Bartsch I, 497, Afzelius, Volkssagen und Volkslieder aus Schweden II, 343.

Nr. XVII. (L'oiseau de vérité). Bladé a. a. O. I, 67. Krauss II, Nr. 148.

Nr. XVIII. (Pou et Puce). Bladé III, 235 ff.

Nr. XIX. (Le petit bossu). Zu der Wahl des schlechtesten Pferdes, vgl. Poestion Lappländische Märchen, 98. Zur Flöte, die tanzen macht, unter anderm auch Fryar Bacon [Thoms II, 22] eine Violine bei Engelin und Lahn S. 155. Zum dankbaren Toten vgl. Liebrecht, Englische Studien V, 156, Germania XXVI, 199. Luzel, Légendes chrétiennes de la Basse Bretagne I, 69, II, 40. Poestion Isländische Märchen, 276.

Nr. XXI. (La biche blanche). Zu Arnason vgl. Poestion Isländische Märchen 295. Knortz S. 63. Schreck S. 63, verquickt mit dem Aschenbrödel-Thema und der Entzauberung durch Verbrennen der Tierhaut. Bleek S. 132, wo die getötete Schwester immer wieder zum Bruder zurückkehrt.

Nr. XXII. (Jeanne et Brimborian). Vor allem Oesterley zu Pauli 463 zu vergleichen, Veckenstedt II, 42. Zum zweiten Teil vgl. entfernt auch Bleek 46, wo der Mensch vom Baum herab auf den schlafenden Löwen fällt. Vgl. auch Callaway 146.

Nr. XXIII. (Le poirier d'or). Das Märchen Arnasons bei Poestion Isländische Märchen S. 67.

Nr. XXIV. (La laide et la belle). Schreck Finnische Märchen S. 63, Callaway S. 126.

Nr. XXV. (Le cordornnier et les voleurs). Schmitz II, 143, Bladé III, 5.

Nr. XXVI. (Le sifflet enchanté). Rochholtz II, 126. Der Lauenburgischen Erzählung entspricht Engelien und Lahn I, 105, Bleek 77 entfernt verwandt Callaway 219.

Nr. XXVII. (Ropiquet). Hurst Popular tales I, 273. Afzelius II, 182 ff. Hansen, Friesische Erzählungen 151 f.

Nr. XXVIII. (Le taureau d'or). Einleitung vgl. Krauss V, Nr. 138.

Nr. XXX. (Le foie de mouton). Schreck 159, Erin VI, 195.

Nr. XXXI (L'homme de fer). Die Violine, die die Toten erweckt, erscheint als Stab bei Poestion Lappländische Märchen, 284 und Schreck S. 35. Vgl. auch Ayrer's Dramen Nr. 48.

Nr. XXXII. (Chatte blanche). Interessant eine irische Erzählung: The three tasks bei Carleton Traits and stories of the Irish peasantry I: Die Einleitung entspricht unserer, dann kommen die schweren Aufgaben, bei denen das Mädchen hilft, die Verfolgung ganz entsprechend dem Thema von Nr. XII, bei der Mutter vergifst der Geliebte das Mädchen, wie er heiraten soll, findet er sie wieder. Die Entzauberung durch Hinwegnahme des Gewandes sehr häufig so, Schreck 35, Afzelius II, 303,

Veckenstedt I, 145 Poestion Lappländische Märchen 237. Eine Erweiterung des Themas fordert das Verbrennen der Tierhaut, siehe oben zu Nr. XXI. Eine andere wieder knüpft an das Verbergen der Haut die Bedingung des Bleibens der Frau, z. B. Poestion Lappländische Märchen, 56, Isländische Märchen, 142. Dem wiedererweckten Mädchen fehlt ein Finger, vgl. Petitot, Traditions indiennes de Canada S. 37. Das Motiv des Vergessens der Geliebten bei Poestion Lappländische Märchen S. 289, IsländischeMärchen, 80, 221. Vgl. auch Mélusine II, 321.

Nr. XXXIII. (La maison de la forêt). Vgl. Engelien und Lahn S. 134: König und Soldat treffen im Wald zusammen, der Soldat tötet in einer Räuberhöhle 24 Räuber, im königlichen Schlofse erfährt er dann, wen er gerettet hat.

Nr. XXXIV. (Poutin et Poutot). Veckenstedt II, 170 ff. Bleek 26, 101.

Nr. XXXVI. (Jean et Pierre). Das Aufschlitzen des Bauches, s. Sébillot Gargantua dans les traditions populaires S. 67, Schreck S. 224.

Nr. XLI. (Le pendu). Vgl. Bladé II, 329.

Nr. XLV. (Le chat et les compagnons). Schreck 225, Bladé III, 165.

Nr. XLVI. (Bénedicité). Die wendische Erzählung findet eine Entsprechung bei Engelien und Lahn, S. 162.

Nr. L. (Fortuné). Das von einem Ungeheuer entführte Mädchen darf unter gewissen Bedingungen zurück: Poestion Lappländische Märchen 82. Arnason p. 278 = Poestion Isländische Märchen 26.

Nr. LI. (La princesse et les trois frères). Bartsch I, 486, 508.

Nr. LII. (La canne de cinq cent livres). Der Adler, der immer mit Fleisch genährt werden mufs. Bladé III, 175. In anderen Erzählungen fordert der Adler Steine zum Ausruhen.

Nr. LIII. (Le petit Poucet). Bartsch II, 478, Veckenstedt II, 19, Bladé III, 78, Knortz 74, Bleek 110.

Nr. LIV. (Le loup et le renard). Schreck 186, Bladé III, 195.

Nr. LVIII. (Jean Bête). Jean Bête verkauft seine Leinwand einer Heiligenstatue. Bei Abel des Michels: Contes populaires Annamites a. a. O. S. 349 soll einer Leute zu sich laden und ladet Buddha-Bilder ein. Wie sie nicht antworten, wirft er sie zornig um. Zum Dreifufs und den Schafsaugen vgl. die Merry men of Gotham Nr. 5 und 15 [Shakespeares jest books III]. Einige der Schwänke bei Bladé III, 123.

Nr. LXII. (L'homme au pois). Vgl. Reinisch, Die Bilin-Sprache 190 und Wlislocki: Vier Märchen von den transsilvanischen Zigeunern [Ungarische Revue VI, 219].

Nr. LXIV. (Le loup blanc). Zu Arnason siehe Poestion Isländische Märchen S. 21 ff., 122, 247. Die schöne Studie über Amor und Psyche wäre durch den Verweis auf G. Meyers Essays 195—208 zu ergänzen. Vgl. auch Callaway S. 63.

Nr. LXVI. (La bique et ses petits). Vgl. Callaway 144: ein Mädchen läfst einen Fremden mehrmals nicht ein, bis er endlich die Stimme des Herren nachahmt.

Nr. LXVII. (Jean sans peur). Vgl. Rochholz I, 165.

Nr. LXXV. (La baguette merveilleuse). Übereiltes Versprechen, das, was die Frau trägt und dergleichen, dem Teufel zu geben Poestion Lappländische Märchen, 247, Isländische Märchen 22. Mélusine II, 321, Bartsch I, 98, Schreck 116. Häufig heifst der Jüngling, der dem Teufel zu trotzen vermag, Benedicite. Man vergleiche dazu Pauli Nr. 90; „. . Da schrei die muter ouch benedicite, da het der teifel kein gewalt me vber das kind" und Oesterleys Anm.

Nr. LXXVII. (Le secret). Siehe Reinisch. Die Afar-Sprache [Wiener Sitzungsberichte Philos. Historische Klasse CXI, 80].

Nr. LXXIX. (Le corbeau). Vgl. Fryar Bacon [Thoms I].

Nr. LXXXIV. (Les deux perdrix). Siehe vor allem Pauli 364. Vgl. Bladé III, 289. Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte I, 48 ff.

Zum Schlusse sei noch die prachtvolle Ausstattung des Werkes rühmend anerkannt, die dem so interessanten Werke auch äufserlichen Glanz verleiht.

Wien. Alexander von Weilen.

CREIZENACH. W: Die Tragödie „Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark" und ihre Bedeutung für die Kritik des Shakespeareschen Hamlet. (Abdruck aus den Berichten der philologisch-historischen Klasse der königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 1887).

Bei der grofsen Beliebtheit, deren sich alles, was nur irgendwie in Beziehung zu Shakespeares Hamlet steht, bei unseren Litteraturforschern zu erfreuen hat, will es geradezu verwunderlich erscheinen, dafs die erste deutsche Gestalt des Dramas erst jetzt eine der Bedeutung der Sache entsprechende Durcharbeitung erfahren hat; (vgl. o. S. 6). War auch das deutsche Stück schon durch Reichards Veröffentlichungen (1779 und 1781), besonders aber seit dem Wiederabdruck in A. Cohns „Shakespeare in Germany" (1865) allseitig bekannt, so befanden sich doch über seine Entstehung und den Zusammenhang mit dem englischen Originale trotz der Arbeiten von Bernhardy, Latham, Widgery u. a. wenig mehr als eitel Vermutungen in Umlauf. Um so freudiger ist es daher zu begrüfsen, dafs die Behandlung der nicht ganz leichten Fragen einem Gelehrten in die Hände gefallen ist, dessen bewährte Kennerschaft auf dem Gebiete unseres älteren Dramas eine gediegene

und gründliche Arbeit im vorhinein verbürgt. Zwar ist es bei der Unzulänglichkeit der kritischen Unterlage auch Creizenach nicht gelungen, in allen Punkten bis zu unumstöfslicher Gewifsheit durchzudringen; was sich indessen mif Hilfe einer straffen Methode und einer glücklichen Combinationsgabe erreichen läfst, das bietet der Verfasser in seiner dankenswerten kleinen Schrift dar.

Die Ergebnisse derselben sind in Kürze die folgenden: Das deutsche Drama „der bestrafte Brudermord" (D) beruht zum weitaus gröfsten Teile auf dem Shakespeareschen Hamlet; und zwar enthält es sowohl Züge, die ausschliefslich der Ausgabe von 1603 (A), als auch solche, die nur der Quarto B (1604) eigentümlich sind. Die nichtshakespeareschen Bestandteile aus einem älteren englischen Drama herzuleiten, liegt kein Grund vor; sie sind lediglich Zusätze, wie sie die englischdeutschen Schauspieler auch sonst in ihre Repertoirestücke einzufügen pflegten. Bezüglich der Entstehung von D hält es Creizenach für das Wahrscheinlichste, dafs eine die charakteristischen Eigentümlichkeiten von A und B in sich vereinigende, verloren gegangene Redaktion des Stückes (Y) den deutschen Bearbeitern vorgelegen habe. Ob aber nun dieses Y die gemeinsame Grundlage von A und B, oder ob es eine Zwischenstufe zwischen B und A gewesen sei, läfst er dahingestellt, obschon er persönlich dazu geneigt erscheint, in Y diejenige Fassung des Stückes zu erblicken, in welcher die zum Zwecke gröfserer Bühnenwirksamkeit an dem ursprünglichen Texte von B vorgenommenen Änderungen zu Tage treten. Jedenfalls mufs Y die Vorlage für A gewesen sein. Daraus ergeben sich für die Beurteilung von A die beiden Regeln, dafs diejenigen Züge, welche A und D abweichend von B aufzuweisen haben, aus Y hergeleitet werden müssen und dafs in allen Fällen, wo B und D gegen A übereinstimmen, die Abweichungen von A lediglich auf die Nachlässigkeit oder Willkür der Veranstalter dieser Ausgabe zurückzuführen sind.

An die Ableitung und praktische Verwertung dieser allgemeinen Regeln reiht Creizenach noch die Betrachtung von einigen Einzelfällen, durch welche sich von D aus neue Gesichtspunkte für die Textgestaltung des englischen Originals gewinnen lassen. Zur Beurteilung des zwischen dem Texte der ersten Folio (1623) und der Quarto B bestehenden Verhältnisses bietet die deutsche Bearbeitung leider keine Handhabe. Wenn aber somit auch in der Creizenachschen Arbeit eine der Hauptschwierigkeiten der Hamletkritik unberührt und ungelöst bleibt, so ist es doch schon verdienstlich genug, dafs sie neue Streiflichter auf das Verhältnis von B zu A geworfen hat. Gerade von dem Standpunkte dieser Zeitschrift aus begrüfsen wir Creizenachs Schrift mit besonderer Genugtuung; bedeutet sie doch abermals einen Schritt vorwärts auf dem weiten Wege, den die deutsche und englische Litteraturforschung bis zu ihrer vollständigen Durchdringung und gegenseitigen Befruchtung noch zu durchlaufen haben.

Homburg v. d. H. Ludwig Proescholdt.

SCHAEFER, Albert: Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners. Nebst einleitendem Text und Erläuterungen für Darsteller, Dirigenten, Spieler und Hörer der Werke unter besonderer Berücksichtigung der Zwischenaktsmusik. Leipzig, Verlag von Karl Merseburger. 1886. VIII, 192 S. 8°.

Der Verfasser hat sich einer mühevollen Arbeit unterzogen, für welche ihm der Musik- wie der Litterarhistoriker um so mehr Dank zu sagen hat, als wohl beide den Mangel eines derartigen Grundrisses oft genug unangenehm empfinden mufsten. Die Frage nach der Verbindung von Poesie, vor allem dramatischer Poesie und Musik hat zu verschiedenen Zeiten, vielleicht aber nie in gleich hohem Grade wie in den letzten Jahrzehnten Teilnahme und Streit erregt. Und wenn musikalische Rigoristen die Oper und symphonische Dichtung als unreine Musikart und Programmusik zurückweisen, so dürfen sie sich wenigstens nicht auf den strengen Sonderer der Künste berufen, denn gerade Lessing wollte in der Fortsetzung seines Laokoon die Verbindung von Poesie und Musik im musikalischen Drama als höchste Kunstforderung aufstellen, zur gleichen Zeit, da Gluck an die ersten italienischen Opernversuche erinnern mufste, welche nicht eine Oper, sondern mit Hilfe der Musik das antike Drama, in ihrer „Tragedia di Musica" wieder herzustellen glaubten. Es ist ein weiter Weg von Rinuccinis Euridice (1600) bis zu Gottscheds Kampf gegen die Oper und von Glucks Widmung seiner Alkeste (1769) bis zu Richard Wagners Lohengrin (1850) und „Oper und Drama". Noch besitzen wir kaum Vorarbeiten zu einer unparteiischen Geschichte der musikalisch-dramatischen Bestrebungen; die fortwährende Wechselwirkung, welche Dichtung und Musik, Dichter und Musiker auf einander ausgeübt haben, ist wohl noch niemals im Zusammenhange untersucht worden. Handelt es sich doch für diese Aufgabe zunächst darum, das schwer zu beschaffende Material zusammenzustellen. So hat von Löper in seiner Ausgabe von Goethes Gedichten zum erstenmale den Versuch gemacht, auch die Kompositionen der Gedichte zu berücksichtigen. Schäfer stellt ein Verzeichnis der durch Goethes, Kleists, Körners, Schillers, Shakespeares Dramen hervorgerufenen Musikwerke zusammen. Die Aufgabe war um so schwieriger, als ein grofser Teil der bereits veralteten und vergessenen Kompositionen nur handschriftlich vorhanden ist. Schäfer hat durch Nachforschungen in Theaterarchiven ein umfangreiches Material zusammengebracht, von dem er eine ebenso übersichtliche als nach allen Seiten gründliche Darstellung giebt. Zeit und Darsteller der ersten Aufführungen werden so weit als möglich angegeben; über die Kompositionen selbst (Instrumentation u. s. w.) ein sachlich berichtendes Urteil abgegeben. Dafs bei einem ersten Versuche auf so schwierigem Gebiete manche Berichtigungen und Nachträge sich ergeben müssen, kann dem Verfasser nicht zum Tadel gereichen. Er selbst fordert zu solchen Nachträgen auf, und so möchte auch ich hier einige folgen lassen.

Schäfer hat in mehreren Fällen übersehen, dafs schon bei der ersten Aufführung mancher Dramen notwendig Musik vorhanden gewesen sein mufs. Wenn wir, wie z. B. bei Shakespeares Dramen, auch den Komponisten nicht kennen, so hätte die Tatsache, dafs Shakespeare selbst und wo er für sein Werk Musik fordert, doch eigens bemerkt werden müssen. Ebenso ist für Schillers Räuber die Musik der ersten Mannheimer Aufführung nicht erwähnt. Für die Kompositionen des Reiterliedes in Wallensteins Lager ergänzen Kürschners litterarische Signale 1887, S. 2231 das von Schäfer gesagte. Da Goethes Mahometübersetzung den eigenen Werken des Dichters gleich gerechnet wird, so hätte auch die Komposition der Romanze „An der Quelle safs der Knabe" in Schillers Bearbeitung von Picards „Parasit" erwähnt werden sollen. Ein Hinweis auf Zumstegs Gesängen aus den Räubern wäre nicht schwer in der historisch-kritischen Ausgabe (I, 127) zu finden gewesen. Die Huldigung der Künste wird nicht genannt und doch war auch ihre Aufführung von Musik begleitet; noch weniger hätte Goethes Liederspiel „die Fischerin" völlig unerwähnt bleiben dürfen; bei der Aufführung im Tiefurter Park (28. Juli 1782) sang Korona Schröter den Erlkönig in ihrer eigenen Komposition (andere Kompositionen verzeichnet von Löper I, 360). „Erwin und Elmire" wird besprochen, sonderbarer Weise aber die schönste aller Kompositionen, die Goethesche Lieder gefunden haben, Erwins Lied „das Veilchen" von Mozart anzuführen vergessen. Zu der „Laune des Verliebten" hat Seckendorff Arien komponiert (Frl. v. Göchhausen 21. Mai 1779 an Frau Rat). Der Text zu P. v. Winters Oper „Il Maometto" ist wohl nicht aus Goethes Übertragung, sondern unmittelbar aus Voltaires Drama entstanden; aus Werthers Leiden dagegen ging Rudolf Kreutzers Oper „Charlotte et Werther" hervor, wie A. Thomas, „Mignon" aus Wilhelm Meisters Lehrjahren, (das Requim für Mignon hat R. Schumann komponiert). Da auch sonst zurückgehaltener handschriftlicher Kompositionen gedacht wird, hätte Schäfer auch erwähnen müssen, dafs R. Wagners Faustouverture nur den ersten Satz einer vollständigen Faustsymphonie bildet. Artur Sullivans Oper „Marie Stuart", Rezniček's Oper „Jeanne d'Arc" (1887) und Lassens Musik zur „Pandora" (1886) sind erst nach Abschlufs von Schäfers Buch bekannt geworden; ebenso Anton Urspruchs Oper, „der Sturm" (1887). Von älteren Kompositionen Shakespeares, — und zwar von nicht englischen, denn die älteren englischen Kompositionen hat Schäfer überhaupt aufser acht gelassen — sind nachzutragen: H. v. Bülow hat nicht nur eine Ouvertüre, sondern für die Münchner Aufführung des „Julius Cäsar" (1867) auch Zwischenaktmusik geschrieben. In Wien wurde 1808 eine Karrikatur von Hamlet in drei Aufzügen mit Gesang von Perinet gespielt. R. Schumann arbeitete in seiner Jugend an einer Oper „Hamlet", aus dem „King Lear" ging Konradin Kreutzers Oper „Kordelia" hervor. Julius Rietz hat zum „Sturm" aufser der Ouvertüre auch noch einzelne Teile aus einem von Immermann für Mendelssohn hergestellten Textbuche in Musik gesetzt. Gotters

Bearbeitung des Sturms „die Geisterinsel" sollte nach Gotters ursprünglicher Absicht Mozart komponieren; J. Haydn empfahl dann auf Anfrage des weimarischen Kammerherrn v. Einsiedel*) „einen ganz neuen Komponisten" für das Stück, den jungen L. v. Beethoven. Dieser komponierte freilich Gotters Geisterinsel nicht, aber einmal um die Bedeutung seiner D-moll — (opus 31, 2) und F-moll — (opus 57) Sonate (appassionata) befragt, gab er die Antwort: „Lesen sie nur Shakespeares Sturm." So soll Beethoven auch im Adagio des F-dur Quartetts (opus 18, Nr. 1) den Eindruck der Grabesszene in Romeo und Julia wiederzugeben beabsichtigt haben. Beim Sommernachtstraum nennt Schäfer nur Mendelssohn. Einsiedel hat eine Bearbeitung des Sommernachtstraums, aus dem schon Bürger ein Textbuch gestalten wollte, unter dem Titel „die Zauberirrungen" 1785 (Weimar) komponiert. Zum Wintermärchen (Dingelstedts Inszenierung) hat v. Flotow eine Musik geschrieben. Ob das einaktige komische Singspiel „Ende gut Alles gut" von Franz H. Huber mit Musik von Freiherrn v. Lichtenstein (1800) sich an Shakespeares Drama anlehnt — auch Kotzebue lieferte ein Stück gleichen Namens — weifs ich nicht. Zu Shakespeares „Wie es euch gefällt" hat R. v. Hornstein eine reizende stimmungsvolle Musik geliefert. Heinrich VIII. ist für Saint-Saëns zum Textbuch verarbeitet worden; die von Schäfer als bevorstehend erwähnte Oper Othello von Verdi hat inzwischen bei den Aufführungen in Venedig und Rom Erfolge gefeiert.

Nach einer Seite hin wäre eine Erweiterung des Planes von Schäfers Arbeit wünschenswert gewesen. Wenn die Wechselwirkung und das Zusammenwirken von Poesie und Musik aus seinem Grundrifs anschaulich werden sollte, so mussten wenigstens diejenigen dramatischen Dichtungen mit in den Kreis der Betrachtung gezogen werden, welche von ihren Dichtern eigens für die Komposition, als Textbücher geschrieben oder geplant wurden, so also z. B. Goethes Kantaten, 2. Teil der Zauberflöte, die ungleichen Hausgenossen, Schillers lyrische Operette Semele, seine geplante Opernbearbeitung des Oberon u. s. w. Der Gang zum Eisenhammer ist als Oper von Claudius am 1. Mai 1887 in Weimar zum erstenmale gespielt worden. Möchte Schäfer Lust und Anregung finden, seine verdienstvolle Arbeit, welche einen vergleichenden Überblick über die zum Zusammenwirken im Drama berufenen Schwesterkünste giebt, fortzuführen.

Marburg i. H. Max Koch.

*) Einsiedel und Seckendorf sind als Komponisten Goethes (z. B. von „Lila") überhaupt nicht gebührend berücksichtigt worden; über F. Liszts Kompositionen aus Goethes Dramen vgl. Kastners Wiener Musikal. Zeit. 1886 III, Nr. 4—12.

CHAUCERS, Geoffrey Werke.' Übersetzt von A. von Düring. Bd. I bis III. Strafsburg 1883—1886, Karl I. Trübner.

Diese erste Gesamtübertragung Chaucers ins Deutsche ist auf fünf Bände berechnet. Von den vorliegenden drei Bänden enthält der erste (VIII, 338, Pr. 3 M.) das Haus der Fama, die Legende von guten Weibern und das Parlament der Vögel, der zweite (VIII, 409, Pr. 3 M.) den ersten Teil der Canterbury-Erzählungen, der dritte (483, Pr. 5 M.) den zweiten Teil derselben samt den Anmerkungen zu dem ganzen Werk. Der vierte Band soll Troilus und Cryseide, der fünfte die übrigen Gedichte unzweifelhaft echten Ursprungs bringen.

Wenn wir bedenken, welches Mafs von gelehrter Forschung, poetischem Geschmack und gewandter Sprachbeherrschung, wie viel selbstlose Hingebung und geduldige Ausdauer Übertragungen mittelalterlicher Klassiker überhaupt verlangen, können wir jeden derartigen Versuch nicht dankbar genug begrüfsen; um so wärmer werden wir diesen Dank abstatten, wenn der Versuch so vorzüglich gelungen ist, wie bei der vorliegenden Chaucer-Übersetzung. Freilich bürgte schon der Name Ten Brinks, dem das ganze Werk höchstpassend gewidmet ist und der demselben seine Unterstützung angedeihen liefs, dafür, dafs wir es hier mit einer trefflichen Arbeit zu tun hätten; eine eingehende Prüfung hat dem Referenten dies günstige Vorurteil im vollen Mafse bestätigt.

Die einzelnen Bände sind in der Weise eingeteilt, dafs auf die Übersetzung jedes Stückes die nötigen Anmerkungen und ein Anhang folgen, in welchem über die Entstehung, Zeit der Abfassung und die Quellen des betreffenden Stückes gehandelt wird.

Was nun das Erste und Wichtigste, die Übersetzung, betrifft, so ist sie vor allem durch Genauigkeit ausgezeichnet, d. h. sie schliefst sich möglichst wortgetreu an das Original an, was trotz der Reimschwierigkeiten und der zu beachtenden ästhetischen Rücksichten in einer Weise gelungen ist, die vielleicht nur der vollkommen zu würdigen versteht, der sich selbst in solchen Übertragungen versucht hat. Diese Genauigkeit, verbunden mit Einfachheit und Klarheit unterscheiden sie z. B. von der stellenweise poetischeren, aber darum etwas freieren Übertragung John Kochs, dessen Übersetzung des Parlaments der Vögel (in „Ausgewählte kleinere Dichtungen Chaucers," Leipzig 1880) ich mit der Dürings verglichen habe (Belege: v. 176—182, 231, 364, 501, 511, 560, 665). Die klassische Verdeutschung des poetischen Teils der Canterbury-Erzählungen von Hertzberg hat Düring zwar nicht übertreffen können, aber seine Übertragung kann sich neben der Hertzbergs wohl sehen lassen, an einzelnen Stellen übertrifft sie dieselbe wieder durch Genauigkeit. So ist Chivachie im V. 85 des Prologes von Hertzberg unpassend mit Caval'rie, von Düring richtig mit Ritterfahrt übersetzt. Den V. 136 ful semely after hir mete she raughte giebt Düring wieder mit: „Und nach der Mahlzeit rülpste sie höchst zierlich", wozu die Anmerkung zu vergleichen ist, während Hertzbergs Übersetzung: „Höchst fein benahm sie sich beim ganzen Mahle" ungenau ist und zeigt, dafs er mit raughte nichts anzufangen

wufste. Vgl. ferner V. 182, wo Düring das Bild von der Auster beibehalten hat, und 280, 310, 565, 673. — Dürings Übersetzung ist aber auch ungemein fliefsend. Flickwörter, wie sie der Übersetzer aus Reimnot öfter einzuschieben pflegt, sind sehr vereinzelt, mundartliche Ausdrücke (wie Ramsch, B. II, S. 20, Trecken S. 152) sehr selten, Knittelreime, wie „Philosopher — Koffer" (B. II, V. 299—300) und „vielmehr er — Schwörer" (B. II, V. 661—662, die übrigens an der betreffenden Stelle zum Inhalt passen, begegnen nur hier und da. Zu beanständen wären eigentlich nur Reime wie „gehiefsen — geniefsen" (B. I, S. 232).

Im folgenden bespreche ich einige Stellen, sämtlich aus dem Prolog zu den Canterbury-Geschichten, wo mir die Übersetzung nicht zutreffend erscheint.

V. 109: „Nussköpfig war er" = a not heed hadde he. Düring fafst also mit Tyrwitt das not des Textes als „Nuss", altenglisch hnutu auf. Es ist aber wahrscheinlicher altenglisch hnot, das in einer Glosse in Älfrics Grammatik begegnet: glabrio, glaber=calu ode hnot. Das Wort ist noch im neuenglischen dialektisch erhalten und wird von Schafen oder Kühen gebraucht, die keine Hörner haben. Es wäre also zu übersetzen: kahlköpfig war er. — V. 341 heifst es im Original: His breed, his ale was alweys after oon, was Düring übersetzt: „Nach ein Uhr nahm er Brot und Bier erst ein." Allein after oon bedeutet hier wohl: nach einem Muster, gleich, wie z. B. in The Knightes Tale, v. 923: But wayeth pride and humblenesse after oon. — V. 381 And poudre marchant tart and galyngale wird übersetzt mit: „Nebst Poudre marchant, Galingale und Torten". In den Anmerkungen findet sich nichts darüber. Galyngale, neuenglisch galangale, ist die Galgenwurzel; Poudre marchant scheint nach Notes and Queries, IV. series, 3. B., 180 eine Art Gewürz zu sein, und tart ist vielleicht hier nicht „Torte", sondern neuenglisch tart, altenglisch teart=schar. So fasst auch Skeat in seinem E. D. die Stelle auf: „poudremarchant tart=a sharp kind of flavouring powder, not a tart as in Stratmann". — V. 388 wird sich die Übersetzung an die bessere Lesart „on his shyne" halten müfsen, wozu dann für „mormal" die Übersetzung „Krebsgeschwür" besser passt. — V. 572 ist Hertzbergs Übersetzung einfacher und verständlicher. — In V. 703 ist nach der besseren Lesart persoun „Pfarrer" statt „Bauersmann" (pesoun) einzusetzen.

Zu den wenigen, am Schlusse eines jeden Bandes berichteten Druckfehlern seien noch einige angegeben: I. B. S. 24, V. 172, S. 159, V. 117, S. 293, V. 19 („Gewissen" statt „Gewisses"), S. 298, V. 138, S. 311, V. 518; II. B. S. 132, V. 3905.

Ich schliefse diese Anzeige mit dem Wunsche, es möge uns von diesem verdienstvollen, der deutschen Übersetzungslitteratur zur Ehre gereichenden Unternehmen bald wieder ein Band beschieden werden.

Wien. A. Würzner.

Neue Schriften zur Litteraturgeschichte der italienischen Renaissance. I.

Während bei der Übersicht über neue Schriften zur Geschichte des deutschen Humanismus (Vierteljahrsschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance I, 279) darüber geklagt werden mufste, dafs eine ausführliche wissenschaftliche Geschichte desselben noch fehlte, könnte bei einer Betrachtung der italienischen Renaissance fast über das Gegenteil geklagt werden. Denn seitdem vor mehr als einem Vierteljahrhundert Jakob Burckhardt und Georg Voigt „die innersten Tendenzen der Renaissancezeit aufs Deutlichste dargelegt hatten", um einen glücklichen Ausdruck Paulsens zu gebrauchen, sind viele Bearbeiter nachgefolgt. Zunächst sind die Werke der Meister selbst mehrfach erschienen. Von Burckhardts „Kultur der Renaissance" ist vor ganz kurzem die vierte Auflage erschienen,*) über die mir, dem Herausgeber und Bearbeiter derselben, hier kein Wort zusteht. Voigt hat sein Werk nunmehr in sehr erweiterter Gestalt veröffentlicht.**) Die Vorzüge dieses ausgezeichneten Werkes sind in der neuen Bearbeitung dieselben geblieben: aufserordentliche Beherrschung des Gegenstandes, kritische Durchdringung des Materials, übersichtliche Verteilung des Stoffes, ausgezeichnete Kunst der Darstellung. Wie die Vorzüge des hochbedeutenden Werkes in der erneuten Gestalt noch stärker hervortreten, so auch die Mängel oder richtiger ein Mangel: eine gewisse Voreingenommenheit gegen humanistisches Wesen, eine Abneigung, die durch das Gebahren einzelner Weniger hervorgerufen, mit Unrecht auf alle Vertreter des Standes übertragen wird. Wenn wir durch Burckhardt gelehrt worden sind, die grofsen leitenden Gedanken der Renaissance zu erkennen, so sind wir durch Voigt vorbereitet, die gelehrten Tendenzen der Periode zu begreifen, die Leistungen der bedeutenderen Schriftsteller in ihrer Eigenart und in ihrem Verhältnis zu den Erzeugnissen früherer und späterer Epochen zu würdigen. Soviel Nutzen die Gelehrsamkeit und die methodische Forschung Voigts gestiftet hat, so hat auch leider seine Betrachtungsweise Anhänger gefunden; und es ist nun auf gewisser Seite Mode geworden, mit Achselzucken von den Humanisten und ihren Bestrebungen zu sprechen, ihren persönlichen Charakter zu verdächtigen und auf die ganze Art ihres Thuns und Wollens scheel herabzusehen. So unerfreulich diese Wirkung auch ist, so wenig darf man doch Voigt aus derselben einen Vorwurf machen. In diesem Falle wäre der Grundsatz: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen" nicht angebracht. Es ist vielmehr leider einer der Fälle, in welchem eine stark bestrittene Hypothese eines bewährten Forschers auf Treu und Glauben von Unwissenden oder Halbwissern angenommen wird, ohne dafs diese

*) 2 Bände. Leipzig, E. A. Seemann, 1885.

**) Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus. Zweite umgearbeitete Auflage. 2 Bände. Berlin, G. Reimer, 1880, 1881.

im Stande sind, die Gründe der Anschauung zu prüfen, ihre Richtigkeit oder — Unrichtigkeit zu erweisen.

Diese Hauptwerke haben Nachfolger hervorgerufen, welche die Meister nachgeahmt, aber nicht erreicht haben: einen Engländer, zwei Italiener, einen Deutschen und zwei Franzosen.

Symonds hat ein grofses fünfbändiges Werk der Periode der Renaissance gewidmet. Diesen fünf Bänden sind neuerdings zwei weitere gefolgt, welche die eigentlich italienische Litteraturgeschichte dieses Zeitraums speziell diejenige der Spätrenaissance*) behandeln. Diese letzten — also den sechsten und siebenten des Gesamtwerkes — habe ich noch nicht gesehen, wage also auch nicht dieselben zu beurteilen; in meiner Ansicht über die ersten fünf Bände weiche ich sehr erheblich von manchen Beurteilern, besonders Engländern und Italienern ab. Vertreter beider Nationalitäten haben das Werk sehr gelobt, die Ersteren in einer Art nationaler Eitelkeit — denn die Engländer haben sonst jener Periode der Renaissance nicht in hervorragendem Sinne ihre Teilnahme zugewendet —; die Letzteren in einer Art berechtigten — freilich nur sehr teilweise berechtigten — Stolzes, darüber, dafs ein hervorragender Vertreter einer sich sonst gänzlich vornehm abschliefsenden Nation sich in so ausführlicher Weise mit ihrer Litteratur- und Kulturgeschichte beschäftigt. Da wir aber für unsere Beurteilung weder den einen noch den andern dieser Beweggründe haben, so können wir es ohne Scheu aussprechen, dafs das Symondsche Werk besonders in seinen speziell der Renaissance-Litteratur gewidmeten Teilen — die Abschnitte über politische Geschichte habe ich nicht geprüft und für Beurteilung der die Kunstgeschichte behandelnden Teile halte ich mich nicht für kompetent genug — nicht viel mehr als eine Compilation aus Burckhardt und Voigt und anderen älteren und neueren guten litterarhistorischen Bearbeitungen ist. Nicht viel mehr, denn wenn auch eine Lektüre der Quellenschriften nicht in Abrede gestellt werden soll, so ist diese weder erschöpfend, noch erstreckt sie sich irgendwie auf Unbekanntes und Unbenutztes. Der Anspruch, mit welchem das Symondssche Werk auftritt, ist der eines erschöpfenden, wissenschaftlichen, aus eigensten Untersuchungen hervorgegangenen Werkes; der Eindruck, den es auf den wirklichen Kenner macht, ist höchstens der eines brauchbaren Handbuchs. Aber wem wollte man die Lektüre eines derartig in die Länge gezogenen Handbuches — sieben starke Bände ist selbst für den geduldigsten Leser eine unerträgliche Zumutung — wirklich anraten?

Die beiden Italiener, welche in selbständigen Werken, — dieselben bilden zugleich Teile eines sehr grofs angelegten Sammelwerkes, das uns hier nicht weiter beschäftigen kann — die Litteratur ihres Heimatlandes während der Renaissancezeit behandeln, sind Invernizzi und

*) *Renaissance in Italy. By J. A. Symonds.* Die einzelnen Bände geben dann in Nebentiteln ihren speziellen Inhalt an; zwei sind bezeichnet als: *Italian Literature*, London 1881.

Canello.*) Aber es hiefse doch gar zu weit hinuntersteigen, wenn man diese beiden Werke, von denen das eine beinahe ein Jahrzehnt alt ist — der Autor des zweiten ist seit Erscheinen seines Buches in sehr jugendlichem Alter gestorben — noch jetzt ausführlich besprechen wollte. Daher gebe ich nur eine kurze Charakteristik beider. Invernizzis Werk ist nicht immer aus den Quellen geschöpft, sondern richtet sich oft nach guten Bearbeitungen, aber es ist ein brauchbares und tüchtiges Buch. Die Auswahl dessen, was der Verfasser giebt, ist sehr verständig, die Einteilung ist zu loben. Das Buch bleibt in den einmal gesteckten Grenzen: da es nur vom 15. Jahrhundert reden will, so macht es nur geringe Übergriffe in die Folgezeit und wendet sich nur soviel wie unbedingt nötig, in die frühere Zeit zurück. Es beginnt 1375 und endet 1494. Es unterscheidet zwischen einer Epoche der gelehrten Bildung (*erudizione*) und einer der volkstümlichen italienischen Kultur; es nimmt als Grenze dieser beiden Epochen 1464 oder 1469 an, also die Zeit der Tronbesteigung Lorenzos von Medici, worüber denn freilich zu streiten wäre. Zu streiten sowohl über die Grenzbestimmung, denn viele der von dem Verfasser in dem ersten Abschnitte behandelten Werke und Autoren gehören der Zeit nach in die zweite Epoche, als auch über die Zuweisung jener Grenzregulirung an Lorenzo von Medici, der, wenn er auch selbst ein italienischer Schriftsteller war, doch als einer der eifrigsten Gönner der spezifisch-humanistischen Litteratur in Anspruch genommen werden mufs. Innerhalb der einzelnen Abschnitte bewahrt der Verfasser teils geographische Anordnung, teils hebt er bekannte Namen hervor, an welche er minder bekannte anschliefst, — doch hat er keineswegs das Streben, vollständig zu sein und alle „kleinen Geister“ aufzuzählen; die Charakteristik bedeutender Personen ist gut und treffend.

Bewegt sich Invernizzi in dem Rahmen der landläufigen Litteraturgeschichte — dies eher zu seinem Lobe als zu seinem Tadel gesagt, — so tritt Canello völlig aus diesem Rahmen heraus. Ich begnüge mich damit, dies zu konstatieren und kurz die Art anzugeben, wie Canello seinen Stoff behandelt. Nach einleitenden Abschnitten über öffentliches und privates Leben Italiens im 16. Jahrhundert, giebt er Biographieen italienischer Schriftsteller, im Ganzen sechs: Machiavelli, Guicciardini, Ariosto, Bembo, Tasso, Giordano Bruno, eine Auswahl, für welche dem Verfasser die Verantwortung bleiben mufs, eine Auswahl, die ich weder billige noch gänzlich verwerfe. Da nach der Angabe des Verfassers — ich bediene mich seiner eigenen Worte — „die Litteratur ein Komplex von Idealen und Ideen ist, welche durch die Kunst des Wortes dargestellt werden“, so betrachtet er als seine

*) *Il Risorgimento Parte I Il secolo XV. par Giosia Invernizzi Milano Datt. Franc. Vallardi. 1878. 368 SS. in lex. 8. — Storia della letteratura italiana nel secolo XVI. di U. A. Canello. Milano.* Bei demselben Verleger 1880. 327 SS. in lex. 8. Das zweite Werk ist wohl als die Fortsetzung des ersten anzusehen, obwohl der Titel verändert und der Band nicht als zweiter bezeichnet ist. Wenigstens ist mir ein zweiter Teil des *Risorgimento* nicht bekannt geworden.

Aufgabe, zu zeigen, wie dieses Ideal in der Litteratur zur Erscheinung kommt. Demgemäſs ist seine Einteilung: Ideal des öffentlichen — in einem andern Kapitel: des privaten — Lebens in der erzählenden Dichtung, dasselbe in der lyrischen, dramatischen Dichtung, in der Historiographie, in den übrigen prosaischen Schriften. Ich fürchte nur diese ganze Einteilung ist eine sehr äuſserliche, sie sündigt durch hohe Worte, verschleiert aber manchmal den Sinn mehr, als daſs sie ihn enthüllt. In dem Kapitel z. B., in welchem der Verfasser das Ideal des Privatlebens in der erzählenden Dichtung darlegen will, kann er schlieſslich die übliche Einteilung des Stoffes in: religiöse Epen, Natur-Hirten-, satirisches Epos, Novellen nicht entbehren. Weit schlimmer ist, daſs durch dieses künstliche Auseinanderreiſsen des Stoffes Dinge von einander getrennt werden, die naturgemäſs zusammengehören. Ich vermag wenigstens keinen Grund einzusehen, warum Tassos befreites Jerusalem unter dem Ideale des öffentlichen und Sannazaros *De partu virginis* unter dem Ideale des Privatlebens betrachtet werden, während doch beide religiöse Epen sind, und der Unterschied, der zwischen ihnen herrscht, der ist, daſs bei dem einen der historische, bei dem andern der kirchliche Charakter überwiegt. Und ebenso ist wohl zwischen Ariosts rasendem Roland und Teofilo Folengos Orlandin oder wesentliche Unterschied, daſs das eine ein ernstes, historisches Gemälde und das andere ein historisches Zerrbild ist, aber auch hier läſst sich nur eben die Trennung der Arten durchführen und nicht die seltsame Unterscheidung von „öffentlichem und Privatleben“. Wollte der Verfasser seine geistreiche, aber immerhin etwas seltsame Disposition durchführen, so muſste er auf relative Vollständigkeit verzichten, die er anzustreben scheint und nur eine Auswahl geben, die er nach seinen Theorien zu treffen im Stande gewesen wäre.

Der Deutsche, welcher eine Gesamtgeschichte der Litteratur der italienischen Renaissance in groſsem Maſsstabe zu liefern unternommen hat, ist G. Körting.*) Dieser rastlos und mit groſsem Erfolge auf dem weit umfassenden Gebiete der romanischen Philologie tätige Forscher hatte ursprünglich ein sechsbändiges Werk in Aussicht gestellt, von welchem die beiden ersten Bände den Führern der Renaissance, Petrarca und Boccaccio, der letzte einem der letzten Flügelmänner derselben, Tasso, gewidmet werden sollte, während den übrigen die Aufgabe zugewiesen war, die litterarische Bewegung dreier Jahrhunderte darzustellen, ohne ausschlieſslich einzelne Häupter zu berücksichtigen. Ich weiſs nicht, ob der Verfasser, der gerade in den letzten Jahren seine Tätigkeit ganz anderen Fächern zugewendet hat, seinen Plan in der alten Vollständigkeit und Groſsartigkeit auszuführen beabsichtigt. Andrerseits hat er durch einen Band, den er den Bänden über Petrarca und Boccaccio nachgeschickt hat, — der aber zweifels-

*) Geschichte der Litteratur Italiens im Zeitalter der Renaissance von Gustav Körting, Professor in Münster. Leipzig, Fues's Verlag. 1. Band. Petrarcas Leben und Werke. IX, 722 S. 2. Band: Boccaccio 1880. Die Schrift, „die Vorläufer der Renaissance“ ist in der Reihe dieser Schriften als letzte erschienen.

ohne dazu bestimmt ist, das ganze Werk einzuleiten: „Die Vorläufer der Renaissance" seinen Plan noch erweitert. Trotzdem nun ein gewaltiges Quantum des Gesamtwerkes vorliegt — mehr als anderthalb tausend Seiten — so möchte ich auf eine ausführliche Kritik des bisher Gebotenen jetzt und an dieser Stelle verzichten, teils weil der bei weitem gröſsere Teil des Werkes schon vor so langer Zeit erschienen ist, daſs gegenwärtig eine Kritik desselben untunlich ist, teils weil das bisher Erschienene meiner Ansicht und meiner Hoffnung nach nicht das Maximum des Körtingschen Könnens bezeichnet. Das bisher Erschienene ist im Verhältnis zu dem Neuen, was es gewährt, viel zu umfangreich, für den Kenner und Forscher bietet es nicht genug, für den Laien viel zu viel. Die beiden rein biographischen Bände sind weder übersichtliche und anziehende Charakteristiken der betreffenden Personen, noch Zeitbilder in groſsem Stil. Es sind sehr gelehrte Arbeiten, bei denen der unermüdliche Fleiſs, das umfassende Wissen des Autors anzustaunen sind, aber es sind doch Arbeiten, bei denen die Forschung, bei denen selbst unsere Kenntnis um keinen oder nur um einen recht kleinen Schritt weiterrückt. Ich glaube, daſs die groſse Ausdehnung der Hauptfehler in der Anlage des Werkes, schwinden wird, sobald der Stoff an Breite und Masse gewinnt, dann werden die ausgezeichneten Eigenschaften des Verfassers weit klarer hervortreten und sein groſses Werk, das schon jetzt durch das Gewaltige des Planes und durch die Ausdehnung der einzelnen Teile imponierte, zu einem wahrhaft bedeutenden gestalten.

Wie groſse Aufmerksamkeit die Franzosen augenblicklich der Renaissancelitteratur zuwenden, habe ich erst jüngst zu zeigen versucht (Studien zur Geschichte des französischen Humanismus IV., kritische Übersicht neuerer Erscheinungen in: Vierteljahrsschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance, Bd. II, S. 189—212). Diese Übersicht jedoch beschäftigte sich nur mit solchen französischen Arbeiten, die sich der Erforschung der eigenen Litteratur zuwandten, hier sind zwei Arbeiten hervorzuheben, die der italienischen Litteratur gewidmet sind.

Hier muſs an erster Stelle Eugène Müntz genannt werden mit allem Lobe, welches dieser Gelehrte durch seinen unermüdlichen Sammelfleiſs, seine besonnene Kritik, seine geschmackvollen Darstellungen verdient. Auf seine dem Umfange und Inhalte nach gleich bedeutenden urkundlichen Sammlungen: Les arts à la cour des papes, einer schwer zu erschöpfenden Fundgrube für die Kunstgeschichte der Renaissancezeit, lieſs er eine groſse Anzahl wichtiger Monographien folgen (über eine derselben vergleiche Vierteljahrsschrift II, S. 115 fg., über mehrere andere ist unten zu handeln) und zwei gröſsere Werke, von denen eines den Vorläufern, das andere dem Höhepunkt der Renaissance gewidmet ist. Das erstere*) sei hier blos genannt, soll

*) *Les précurseurs de la Renaissance. Paris, Rouam 1882.* — Zur Ergänzung dieses Werkes, das fast ausschlieſslich eine Seite der Renaissance beleuchtet, mag auf Emile Gebharts *Les origines de la Renaissance en Italie,* Paris, Hachette 1879, verwiesen werden.

aber nicht besprochen werden, teils weil seit seinem Erscheinen schon ein zu langer Zeitraum vergangen ist, teils weil die vorwiegende Bedeutung desselben in den kunstgeschichtlichen Forschungen liegt. Das letztere*) verdient in seinen der italienischen Entwicklung gewidmeten Teilen eine Besprechung. Das Werk ist ein Prachtwerk ersten Ranges, kein grofses Bilderbuch, bei welchem Text und Illustrationen unvermittelt nebeneinander stehen, sondern ein Werk, in welchem die Bilder wirklich den Text erläutern, keine Clichésammlung, sondern eine Sammlung von Originalaufnahmen, keine willkürlich zusammengeraffte Masse von Zeichnungen, die durch ihre Menge allein wirken sollen, sondern eine verständige Auswahl, bei denen jedes einzelne reiche Belehrung bietet. Nur ein paar willkürlich herausgegriffene seien hier angeführt: eine Büste des Diotisalvi di Nerone, von Mino da Fiesole, welche den Typus der Catilinarier jener Epoche in wundersamster Weise zum Ausdruck bringt; eine Gruppe von Condottieren, Fresko von Signorelli, das besser als lange Schilderungen diese geleckten, wohlgeputzten, auf ihre Waden stolzen und für ihre Gewänder sehr besorgten Herren vorführt; ein Holzschnitt aus einer Dekameronausgabe des Jahres 1498, der uns recht anschaulich die Gesellschaftsspiele jener Zeit zeigt; ein Fresko des Benozzo Gozzoli, das eine Schule des 15. Jahrhunderts darstellt: die Aufnahme eines Kindes, lernende Knaben, Schuljungen, die voll Übermut das verhafste Lokal verlassen.

Müntz teilt seinen Stoff in zwei Bücher: Geist der ersten Renaissance und: Die Renaissance in den verschiedenen Hauptstädten Italiens. Das letztere ist im Wesentlichen kunsthistorisch und ich begnüge mich daher mit einem kurzen Hinweis auf diese viel Neues bietenden und auch das Bekannte in neuer Beleuchtung darstellenden Mitteilungen. Das erstere gewährt mehr als der Titel des Werkes verspricht. Denn es schildert nicht etwa blos die kurze Spanne Zeit, während welcher Karl VIII in Italien lebte, sondern giebt eine vortreffliche Schilderung des Geistes der Renaissance überhaupt. In einzelnen Kapiteln, in denen der Einflufs Jakob Burckhardtscher Anschauungen nicht zu verkennen ist — ein Einflufs, den übrigens Müntz keineswegs in Abrede stellt — wird die Religion, der Geist der Toleranz, die Moral der Italiener, Patriotismus und Kosmopolitismus, die ökonomischen Zustände (Reichtum, Luxus, Feste, Kostüm), Entwicklung der Wissenschaft: Vertreter der einzelnen Disziplinen: Universitäten, Akademieen, Bibliotheken geschildert. Der Verfasser gebietet über eine grofse Kenntnis des gesamten Stoffes; niemals aber breitet er sein Wissen anspruchsvoll aus. Er strebt weder Vollständigkeit an, noch will er durch neue Resultate über-

*) *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII. Ouvrage publié sous la direction et avec le concours de M. Paul d'Albert de Luynes et de Chevreuse duc de Chaulnes par M. Eugène Müntz et illustré de 300 gravures dans le texte et de 38 planches tirées à part. Paris. Firmin-Didot 1885.* XII und 560 SS. Die auf Frankreich bezüglichen Abschnitte sind Vierteljahrsschrift II. S. 189 und a. d. dort a. O. gewürdigt. Sie nehmen nur etwa den vierten Teil des Werkes ein.

raschen; trotzdem hat er manche sehr hübsche neue Einzelheiten, originelle Bemerkungen, von denen einzelne freilich nicht allgemeine Billigung finden werden. So weist er nachdrücklich (S. 81) auf die nicht allgemein bemerkte Tatsache hin, dafs die humanistischen Historiker die Zeitgeschichte in gleichem Mafse pflegen, wie die alte Geschichte. Er verteidigt (S. 90, Anm.) die Humanisten gegen den Vorwurf der Käuflichkeit, indem er nachweist, dafs Filelfos unwürdiges Benehmen keineswegs allgemeine Billigung fand, sondern starken Angriffen begegnete; er zitiert mit Behagen eine schöne, beredte Stelle aus der Africa, stellt aber die vielgerühmten facetiae des Poggio als erzählendes Werk sehr tief (S. 97.). Er unterscheidet streng zwischen den beiden Hauptperioden der Renaissance, von denen die erstere bis 1450 gehen dürfte und meint: „Bei den Humanisten der ersten Generationen entwickelt das Studium des Altertums Klarheit der Anschauung und Unabhängigkeit des Urteils; bei ihren Nachfolgern erzeugt es mit wenigen Ausnahmen nur negative Resultate,“ ein Satz, der in dieser Allgemeinheit doch nicht ganz richtig sein dürfte.

Wenn Müntz Jakob Burckhardts Ansichten voraussetzt, so will Gebhart*) diese Ansichten prüfen und darlegen. Er tut das in einem grofsen Aufsatz, den er aber, um ihn als Buch erscheinen zu lassen, mit sechs anderen Arbeiten beschwert hat, die gar nichts damit zu tun haben und die, wenn auch nicht uninteressant, doch zu wenig selbständig und bedeutend sind, — es sind meist Auszüge, Besprechungen, Darstellungen nach den Entdeckungen Anderer — um ein selbständiges Dasein in einem Buche zu führen. Die „Cenci“ führen aus der Renaissancezeit heraus, der Aufsatz über den päpstlichen Palast giebt interessante Mitteilungen besonders über Stellung und Behandlung der Juden und Muhamedaner im päpstlichen Rom, und dafs Aufsätze über Cervantes und La Fontaine wirklich in diesen Band gehören, weil diese beiden Schriftsteller den *trait d'originalité* besitzen, der die Menschen der Renaissance auszeichnet, wird der Verfasser wohl schwerlich selbst im Ernste glauben. Der erste Aufsatz — im Buche mit dem besonderen Nebentitel: *La théorie de Jacob Burckhardt* — knüpft an die kürzlich in Frankreich erschienene französische Übersetzung des Burckhardtschen Werkes an**). Für diejenigen, welche

*) *Etudes méridionales. La Renaissance italienne et la philosophie de l'histoire. L'honnêteté diplomatique de Machiavel. Fra Salimbene franciscain du treizième siècle. Le roman de don Quichotte. La Fontaine. Le palais pontifical et le gouvernement interieur de Rome. La vérité sur une famille tragique: les Cenci par Emile Gebhart, professeur à la Sorbonne.* IX und 270 SS. Paris, L. Cerf 1887. Meine kritische Bemerkung richtet sich hauptsächlich gegen das Bestreben unzusammenhängende Aufsätze als einheitliches Buch auszugeben, denn das Buch wird mit dem Gesamttitel: *La Renaissance italienne* ausgegeben, und der Verfasser versucht auch, wiewohl vergebens, die Einheit desselben zu erweisen. Die Aufsätze waren wohl alle schon einmal gedruckt; einzelne habe ich sicher schon in der *Revue des deux mondes* gesehen.

**) *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance par Jacob Burckhardt, traduction de M. Schmitt, professeur au lycée Condorcet sur la seconde édition annotée par L. Geiger. Paris, Plon et Nourrit*, 1885. 2 Bände.

das Burckhardtsche Werk nicht kennen, giebt er eine gute Analyse, nicht ganz nach der Reihenfolge des Buches; er spricht vielmehr zuerst von der religiösen, dann von der politischen Entwicklung, von der des Individuums, von künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen; von der Moral und ihrem Verfall; für die Vielen, denen der Burckhardtsche Gedankengang im Grofsen und Ganzen bekannt ist, giebt er nichts Neues. Man erkennt leicht, dafs der Essayist keineswegs seine ganze Weisheit aus dem Werke entnimmt, das er analysirt, dafs er vielmehr mit der Periode wohl vertraut ist und aus dem Schatze seines Wissens manche Einzelheit hinzuzufügen vermag, aber diese Zusätze sind zu gering, um ein derartig pomphaftes Auftreten zu rechtfertigen. Auch bei den Franzosen, die sich mit der Renaissance beschäftigten, war Burckhardts Werk längst vor der Übersetzung bekannt, bewundert und benutzt; für wen also ist der Auszug? Eine sehr hübsche Bemerkung findet sich S. 22: „Das italienische Christentum ist eine sonderbare Schöpfung. Es hat viel vom Urchristentum an sich; das beschränkte Dogma, die harte Moral, die strenge Praxis, die Hierarchie berühren seine Unabhängigkeit wenig, die persönliche Offenbarung, die direkte Beziehung des Gläubigen zu Gott, sind vielleicht die wesentlichsten Grundlagen des italienischen religiösen Lebens. Ihre frühesten Schriftsteller verkündigen häufig den Gedanken, dafs nur im Herzen die wahre Religion existiere." Zwei Theorieen — freilich mehr in Frageform — stellt der Verfasser seiner Analyse des Werkes unseres grofsen Landsmannes voran; die eine: das Ende der alten Glaubensmeinungen steht in enger Beziehung mit dem allgemeinen Untergang der Zivilisation, mit dem politischen Ruin Italiens; die andere: die aufserordentliche Entwickelung des Individuums ist durch ihr Übermafs das tötliche Gesetz des Untergangs gewesen. Mir scheint nicht, dafs diese Theorieen als geschichts-philosophische Gesetze durch Burckhardt bewiesen sind oder bewiesen werden sollten; sie zu erweisen, würde eine interessante und wichtige Studie sein.

Da ich gerade von französischen Schriften spreche, die sich mit Renaissance beschäftigen, so will ich auch eines hierher gehörigen Unternehmens gedenken, das freilich keinen wissenschaftlichen Charakter hat. Es ist ein Versuch, die Werke der Renaissancezeit in Auszügen und Übersetzungen dem Publikum vorzulegen, und zwar eine von der *librairie des bibliophiles* veröffentlichte, in kleinstem Format 32° erscheinende, nur in 500 Exemplaren gedruckte, s. g. *bibliothèque recréative*. Dieselbe — meist von *Victor Develaye* herausgegeben bezw. übersetzt — ist nicht ausschliefslich der Renaissancelitteratur gewidmet, sie berücksichtigt vielmehr auch die Alten und die Franzosen des 18. und 19. Jahrhunderts, aber sie schenkt Petrarca eine ganz besondere Aufmerksamkeit. Von dessen Schriften sind folgende aufgenommen: Griseldis (d. h. die lateinische Übersetzung der 100. Novelle des Boccaccio); Geheimnis, d. h. die Selbstbekenntnisse, das *Secretum* oder *de contemptu mundi;* der Brief an die Nachwelt; die Besteigung des *Mont ventoux* (d. h. der berühmte über diese Besteigung handelnde

Brief an seinen Bruder; eine Sammlung der Briefe an diesen Bruder; die Bufspsalmen; die Africa; Sophonisbe (d. h. doch wohl die Liebesepisode aus diesem Epos, die also wohl in der Übersetzung letzteren Werkes ausgelassen ist) endlich die *Epistolae sine titulo.* Erwägt man, dafs die genannten Übersetzungen 17 Bändchen füllen und 43 fcs. kosten, so mufs man freilich den Mut des Herausgebers bewundern; aber das Publikum scheint sein Wagnis zu unterstützen.*) Die letzterschienenen Bändchen, die *epistolae sine titulo* haben eine ganz verständige Einleitung, welche über Petrarcas Verhältnis zu Cola di Rienzi über seinen Wunsch, den Sitz des Papsttums von Rom nach Avignon zu verlegen, handeln. Die Übertreibungen Petrarcas, seine hafserfüllten Äufserungen gegen die Päpste werden getadelt und erklärt aus der Abneigung des Italieners gegen die Französischgesinnten. — Den einzelnen Briefen sind Anmerkungen beigegeben, welche kurze biographische Bemerkungen über die erwähnten oder angedeuteten Adressaten enthalten, die Stellen der Bibel und der klassischen Schriftsteller, welche erwähnt sind, deutlich bezeichnen und einzelne sachliche Erklärungen beibringen. —

Bevor die einzelnen Epochen und einzelnen Persönlichkeiten der italienischen Renaissance gewidmeten Schriften besprochen werden, mögen nach den bisher erwähnten teilweise älteren Werken einzelne Arbeiten neueren und neuesten Datums die Revue passieren.

Ob die „Humanitätsstudien"**) in unsere Übersicht gehören, ist mir auch nach der Lektüre des Büchleins recht zweifelhaft. Freilich müfste man dasselbe englisch lesen, um es zu verstehen. Die sogenannte deutsche Übersetzung befleifsigt sich einer ganz wunderbaren Ausdrucksweise. Sätze wie die folgenden (S. 105): „Das Folgende ist wohl wert im Interesse derer, welche die Originalkunstwerke nicht besuchen können, zu erwähnen;" (S. 121): „Der Mann hat, sei das nun leicht oder hart, Ort und Zeit gemäfs zu leben und das Weib, da es so viel mehr der Schönheit als das stärkere Geschlecht bedarf, in noch empfindlicherer Weise gleichfalls" finden sich häufiger und machen es weder leicht noch angenehm, dem Übersetzer zu folgen. Die Schrift, im Englischen: *humanities* betitelt, handelt doch wohl mehr von Humanität als von Humanismus. Der Zweck der Schrift wird aus

*) Beiläufig sei erwähnt, dafs dieselbe Bibliothek eine dreibändige Übersetzung der Dunkelmännerbriefe, fünf Schriften des Joh. Sekundus, von Erasmus das Lob der Narrheit mit den Holbeinschen Zeichnungen und nicht weniger als 22 Stücke der *Colloquia* in kleinen Einzelausgaben veröffentlicht hat.

**) Von Thomas Sinclair, M. A. Aus dem Englischen übersetzt von Hans Schiffert Müller. Strafsburg, K. I Trübner 1886, XVIII und 137 SS. — Ein ganz eigenartiges Buch eines Engländers, das mir jüngst in die Hände kam und das, wie mir scheint, in Deutschland sehr wenig bekannt ist, sei wenigstens in einer Anmerkung erwähnt: *Euphorion, being studies of the antique and the mediaeval in the renaissance by Vernon Lee author of the „Studies of the 18th. Century in Italy, Belcaro etc. London. T. Fisher Unwin 1884, 2 voll.* 214 und 239 SS., eines der vornehmst ausgestatteten Bücher, das ich noch gesehen habe. Aus dem Inhalt hebe ich hervor: *The portrait art, the school of Bojardo, Mediaeval love.* —

den etwas orakelhaften Schlufsworten klar, die in der Übersetzung noch orakelhafter klingen. Das zweite Kapitel „Humanismus“ enthält einige Notizen zur italienischen und sonstigen Renaissance. Was über Erasmus gesagt wird, ist richtig, ohne sonderlich neu zu sein.

Carrieres schönes geschichtsphilosophisches Werk*) gehört zum grofsen Teil in diese Übersicht. Es würde eine ausführliche Besprechung verdienen, wenn es neu oder wesentlich erneuert wäre, es bedarf nur eines kürzern Hinweises, da es der Abdruck eines alten 1846 zuerst erschienenen, aus Vorlesungen entstandenen Werkes ist. Der Verfasser hat recht daran getan, das Buch so ziemlich in seiner ursprünglichen Gestalt zu lassen; in dieser hat es seine Wirkung getan, hat auf die damaligen Zuhörer und späteren Leser Einflufs gehabt; der frische Ton des ersten Entwurfs läfst sich durch spätere mühsame, noch so fleifsige Nacharbeit nicht ersetzen. (Irre ich nicht, so hat auch Carriere jenen *esprit primesautier*, den Montaigne sich zuschrieb, und nur in einer kurzen Parenthese will ich fragen: warum wird dieser ganz eigenartige Schriftsteller des 16. Jahrhundert nicht berührt, dessen Skeptizismus doch wohl zu den eigentümlichen Richtungen der Reformationszeit gehört?) Das Werk beschäftigt sich freilich nicht ausschliefslich mit Italien. Der bei weitem gröfsere Teil des ersten Bandes ist Deutschland — in kleineren Partieen England und Frankreich — gewidmet, worin ich übrigens Erasmus sehr kurz behandelt finde, und ein Eigehen auf Reuchlins pythagoräisch-kabbalistische Grübeleien vermisse, die jener Zeit keineswegs als Spielereien erschienen. Am Schlufs des ersten Absatzes steht ein grofser Aufsatz über Jakob Böhme, in welchem Carrieres Methode, das liebevolle Versenken in ein fremdes System, das sympathische Wiederbeleben einer ganzen Persönlichkeit, der klare und verständnisvolle Aufbau einer uns entfernten und entfremdeten Gedankenwelt besonders deutlich hervortritt. Der zweite Band ist durchaus Italien gewidmet und geht kaum über die Periode der Renaissance im weitern Sinne heraus. Die Biographieen des Girolamo Cardano, Bernardino Telesio, Giordano Bruno, Cesare Vanini (warum schreibt Carriere bei ihm allein die Vornamen nach deutscher Art, während er sich bei allen übrigen der italienischen Form bedient?) Tomaso Campanella führen trefflich in das Geistesleben einer vergangenen Zeit ein. Wie in dem ersten Bande der Abschnitt über Jakob Böhme, so erscheint mir in dem zweiten das Kapitel über Giordano Bruno das vollendetste; ich schliefse mich gern dem von anderer Seite gefällten Urteil an, dafs hier eine kongeniale Darstellung des gedankenreichen Meisters vorliegt. Wie Carriere nachzutragen und zu bessern bemüht ist, zeigt sich z. B. in den Nachträgen zu dem genannten Aufsatze; daselbst wird in sehr guter Übersicht die

*) Die philosophische Weltanschauung der Reformationszeit in ihren Beziehungen zur Gegenwart. Von Moritz Carriere. Zweite vermehrte Auflage. Zwei Teile. Leipzig. F. A. Brockhaus. 1887. XI, 419, VII, 319 SS.

neuere (freilich nicht neueste) Bruno-Litteratur mit kurzen und treffenden kritischen Bemerkungen gegeben.

Die Periode der Renaissance wird natürlich ihrer Bedeutung gemäfs in den allgemeinen Geschichten der italienischen Litteratur gewürdigt. Von diesen können selbstverständlich die Hand- und Schulbücher keine Erwähnung finden. Aber auch viele neuerdings erschienene gröfsere Litteraturgeschichten in italienischer Sprache können hier nicht genannt werden. Mit dieser Nichtnennung wage ich es durchaus nicht, ein Urteil zu fällen, bekenne vielmehr einfach meine Unwissenheit und meine Abneigung, Bücher, die ich nur dem Titel nach oder nach irgend einer Rezension kenne, hier aufzuzählen. Und wem sollte mit einer solchen Aufzählung gedient sein? Zudem ist die Reihe der aufzuführenden und zu besprechenden Spezialarbeiten so grofs, dafs ich bei den allgemeineren nicht länger verweilen möchte. Ich begnüge mich daher mit einem Hinweise auf den ersten neuerdings erschienenen Band einer ausführlichen Litteraturgeschichte in deutscher Sprache. Adolf Gaspary*) der kürzlich der eigentlichen Renaissancelitteratur einen wertvollen Beitrag spendete („Einige ungedruckte Briefe und Verse von Antonio Panormita" Vierteljahrsschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance I, 474—484) hat damit den Grundstein zu einem vorzüglichen Werke gelegt. Für unsere Zwecke würde freilich der folgende Band -- das ganze Werk ist auf drei Bände berechnet — von gröfserm Interesse sein; aber schon der vorliegende enthält eine ausführliche Besprechung Petrarcas. Aufser diesem grofsen Abschnitte, auf den ich gleich zurückkomme, seien die kürzeren Abschnitte über Fazio Degli Uberti und Cino von Pistoja hervorgehoben, welch letzterer ungebührlicher Überschätzung gegenüber auf die rechte Stufe zurückgedrängt wird, besonders aber die trefflichen Bemerkungen über Dino Compagni, in welchen in sehr lichtvoller Weise die schwierige Frage behandelt, das Für und Wider dargelegt, die gesamte Streitlitteratur knapp und treffend durchgenommen und als Ansicht des Verfassers angegeben wird, „dafs in der uns überlieferten Chronik ein bedeutender echter Kern ist, welcher frühzeitig, noch im 14. Jahrhundert eine Ergänzung oder Bearbeitung erfuhr, vielleicht ohne irgend welche Absicht zu fälschen, vielleicht durch ein Mitglied der Familie, in der die Schrift des Ahnherrn unvollständig verblieben war." Petrarca sind zwei umfangreiche Kapitel gewidmet, in dem einen wird sein Lebensgang und seine Geistesrichtung dargelegt, in dem andern minder ausführlichen, seine lyrische Dichtung behandelt. Gründliche Kenntnis der Quellen, volle Beherrschung der ausgedehnten Litteratur, besonnenes Urteil, das von Verherrlichung ebensoweit entfernt ist wie von Verunglimpfung, Geschick in der Komposition, Gewandtheit der Darstellung, die frei von Schwerfälligkeit ist, wenn auch vielleicht

*) Geschichte der italienischen Litteratur von Adolf Gaspary, Band I (zugleich mit dem Nebentitel: Geschichte der Litteratur des europäischen Volkes, Bd. IV) VIII und 550 SS. Berlin. R. Oppenheim, 1885.

nicht immer so flüfsig wie man wünschen möchte, gestalten diese Kapitel zu einer vortrefflichen Leistung. Was aber dem Gasparyschen Werke einen ganz besonderen Wert verleiht, das ist der über vier Bogen starke „Anhang bibliographischer und kritischer Bemerkungen", höchst beachtenswerte Fingerzeige für den Forscher, Begründungen eigener von den bisherigen abweichender Meinungen, Kritik früherer Leistungen, die manchmal in ihrer Kürze etwas schroff wirkt, bibliographische Hinweisungen, die, ohne vollständig sein zu wollen, das Wichtigste hervorheben und durch die Anführung ausführlicherer Materialiensammlungen den Leser in den Stand setzen, das Fehlende zu ergänzen. Einzelne dieser Ausführungen seien hier hervorgehoben: die Canzone *Spirto gentil* wird, trotz mancher Bedenken, auf Cola di Rienzi bezogen; die mannigfach vermutete Beziehung derselben auf Stefano Colonna den Jüngern aber zurückgewiesen. Sehr gut ist der Nachweis über die Briefe: dafs in den Text der *epistolae familiares* Einschiebungen stattgefunden haben, dafs der Freund Francesco Nelli, von dem in jenen ersten Briefen die Rede ist, erst bei der Widmung der zweiten Abteilung, der *epistolae seniles* den Namen Simonides erhalten habe, damit ein klassischer Name an der Spitze stehe; die Vermutung, dafs Petrarca eine dritte Briefsammlung plante, ein Plan, der dann freilich nicht von ihm ausgeführt worden ist. Sehr gut ist die Zurückweisung der Voigtschen Entdeckung, Petrarca habe eine Menge unehelicher Kinder gehabt. Voigt las in der Stelle: *me plures habere notos . . . quam totum fere capitulum* für *notos: nothos.* Endlich ist die Ausführung über das Gedicht: *Italia mia* bemerkenswert; zahlreichen früheren Vermutungen, kraft deren man in der Angabe der Entstehungszeit zwischen 1326—1370 schwankte, werden zurückgewiesen, das Gedicht nach 1337 und vor 1348 gesetzt, als eine Wendung gegen das Söldnerwesen aufgefafst und die Stelle *nome vano senza soggetto* wirklich auf das Kaisertum gedeutet, welches Petrarca in Momenten der Verzweiflung als einen leeren Namen bezeichnen konnte.

Von den beiden tonangebenden Führern der Renaissance-Litteratur Boccaccio und Petrarca wird Ersterer gewifs bei Weitem mehr gelesen, letzterer aber, der ja auch für die Renaissancebestrebungen eine ungleich gröfsere Bedeutung hat, weit mehr behandelt. Wir sahen schon, in welch hohem Mafse die bisher besprochenen gröfseren Werke auf ihn Rücksicht nehmen, auch viele Monographieen, die ihm gewidmet worden, sind zu erwähnen. Über Boccaccio handeln zwei wichtige Arbeiten von Marcus Landau und Crescini, die ich aber von dieser Übersicht ausschliefsen mufste, weil zwei andere Mitarbeiter dieser Zeitschrift in nächster Zeit über dieselben Bericht zu erstatten übernommen haben. Ein kleiner Artikel Schuchardts*) soll aber

*) Romanisches und Keltisches. Gesammelte Aufsätze von Hugo Schuchardt. Berlin. Rob. Oppenheim 1886. VIII und 438 S. Der Aufsatz über Boccaccio S. 49 bis 65; darauf folgt S. 66—73 ein Aufsatz, „die Geschichte von den drei Ringen," eine summarisch-klare Auseinandersetzung der drei verschiedenen Fassungen, in denen diese

nicht übergangen werden, der in sehr hübscher Weise den Nachweis führt, dafs Boccaccio in seiner Novellensammlung nicht frei schaffen wollte, sondern Fernhergeholtes und Naheliegendes zu einem anmutigen Ganzen vereinigte, in welchem freilich von seinem Leben und seinen Abenteuern nicht die Rede ist, dafs er dagegen in der „Fiammetta" von den Stimmungen und Ereignissen seiner Liebe ausführlich sprach.

Den lateinischen Schriften Boccaccios — die uns in erster Linie interessieren, wenn wir von ihm als Renaissance-Schriftsteller reden — hatte früher Attilio Hortis eine aufserordentliche, von grofsem Erfolge gekrönte Aufmerksamkeit geschenkt; leider ist dieser sorgsame, im Finden von litterarischen Schätzen und im Verwerten derselben glückliche Forscher seit Jahren gänzlich verstummt.

Über eines der lateinischen Werke Boccaccios sind neuerdings verschiedene Ansichten laut geworden. Aufser der bekannten längern Dantebiographie des Boccaccio giebt es noch eine kürzere, die ihm gleichfalls zugeschrieben wird. Sie ist offenbar später geschrieben worden, als die ausführlichere und befolgt die Tendenz zu verkürzen und zu vereinfachen, aber auch die, den Dichter und Biographen noch kirchlicher erscheinen zu lassen, als in der ersten. Neuerdings hat Scheffer-Boichhorst*) den Beweis versucht, dafs auch die zweite *vita (vita II*; die ausführlichere nenne ich *vita I)* von Boccaccio herrührt. Die Gründe, welche Scheffer-Boichhorst anführt, sind folgende: 1. *vita II* benutzt dieselben Quellen wie *vita I*, z. B. Petrarcas Brief an seinen Bruder vom 2. Dezember 1348, aber sie benutzt sie in eigenartiger, der Eigentümlichkeit des Schriftstellers entsprechenden Weise, 2. *vita II* zeigt durchaus die Eigenheit Boccaccios, seine Prosa mit Anführung von Autoren, mit Namhaftmachung von Helden zu schmücken, 3. *vita II* stimmt genauer mit Boccaccios Dantekommentar überein, d. h. letzterer schliefst sich unmittelbar an die Fassung von *vita II* an. Ferner widerlegt er eine Ansicht Wittes, auf Grund deren dieser die Autorschaft Boccaccios zurückweist. Im Dantekommentar wird berichtet, dafs Andrea Paggi, ein Neffe, Dino Perini, ein Freund Dantes — ersterer zugleich auch ein Freund Boccaccios — die sieben ersten Gesänge der „Komödie" wieder aufgefunden zu haben behaupten; in *vita I* heifst es: *alcuno, in vita II: alcun parente di lui* sei der Finder. Witte schliefst daraus, *vita II* könne nicht von Boccaccio sein, denn er hätte Perinis Anspruch nicht übergehen können. Scheffer-

---

Erzählung in der Weltlitteratur erscheint. Zu dem auf die Renaissance bezüglichen Aufsätzen, die ich lieber gleich hier erwähne, um nicht nochmals an anderer Stelle auf das Buch zurückkommen zu müssen, gehört der Aufsatz über Ariosto (S. 74—83), in welchem der Gefeierte — es war bei Gelegenheit des 5. Säkulartages seiner Geburt — als Dichter der Heiterkeit verherrlicht und gegen die schweren und trüben deutschen Kritiker verteidigt wird, die den richtigen Standpunkt zu seiner Beurteilung nicht finden können.

*) Aus Dantes Verbannung. Litterarhistorische Studien von Paul Scheffer-Boichhorst. Strafsburg, K. I. Trübner 1882, S. 191—226. Auch sonst handeln viele Stellen dieses scharfsinnigen Werkes über einzelne Briefe Boccaccios, ihre Echtheit, ihren Inhalt und Wert, über manche Abschnitte seines Dantekommentars, worauf ich aber hier nicht eingehen kann.

Boichhorst meint: die Ansprüche beider wären Boccaccio schon bei *vita I* bekannt gewesen, er sei absichtlich darüber hinweggegangen und habe in *vita II* aus Vorliebe zu seinem Freunde nur diesen, den Verwandten Dantes angedeutet; warum sollte man nicht aber einfacher annehmen, Dante habe wirklich erst am Ende seines Lebens die Ansprüche Perinis erfahren?

Gegen diese Darlegungen hat M. Kuhfufs*) opponiert. Für ihn ist das Schweigen der mit Boccaccios Kommentar gleichzeitigen Dantebiographen über *vita II* ein bedeutsames Zeichen gegen die Echtheit der letztern. Gegen Boccaccios Autorschaft führt er ferner an: *vita I* ist voll von Angriffen gegen die Florentiner, *vita II* ist dagegen sehr zahm, während im Kommentar die Angriffe wieder recht zahlreich sind. *vita II* stellt die Einwirkung der Beatrice auf Dante sehr hoch, erzählt aber auch einige Klatschgeschichten von Boccaccios Liebesverhältnissen; *vita I* weifs von letzterem nichts und läfst die Einwirkung der Beatrice geringer erscheinen. Das zuletzt erwähnte erscheint mir ganz irrelevant, ebenso das fernere Argument Kuhfufs', dafs die Anlehnungen der *vita II* an *I* sklavisch, und, dafs ihre Erweiterungen willkürlich seien; auch die früher mitgeteilten Einwände bedeuten nicht viel. Auf das Schweigen der Biographen ist deswegen kein Wert zu legen, weil die wenig umfangreiche *vita II* ihnen leicht entgehen konnte, zumal ja Boccaccios ausfürliche Dantebiographie existierte, die Zahmheit den Florentinern gegenüber erklärt sich aus einer eingetretenen versöhnlichen Stimmung, die bei einem leicht erregten, aber auch wieder leicht beruhigten Schriftsteller, wie Boccaccio es war, nicht sehr verwunderlich ist. Was Kuhfufs über die Sprache der *vita II* beibringt, um daraus ihre Authenticität zu entkräften, lasse ich dahingestellt. Die Stellen, die er aus dem Kommentar beibringt, um aus ihnen zu folgern, dafs *vita II* später als der Kommentar abgefafst sein müsse, sind nicht schlagend. Nach alledem kann ich die von ihm angestrebte Widerlegung bei aller Anerkennung seines Scharfsinns und seiner Gelehrsamkeit nicht als gelungen bezeichnen.

*) Über das Boccaccio zugeschriebene kürzere Danteleben. Von Max Kuhfufs (Hallenser Dissertation) Halle 1886) 28 S.

Berlin. Ludwig Geiger.

Nachrichten.*)

Paul Lange behandelt in dem Wurzener Programm: „Ronsards Franciade und ihr Verhältnis zu Vergils Äneide“ (Leipzig, G. Fock, 36 S. in 4°) ein interessantes Stück vergleichender Litteraturgeschichte. Die Abhängigkeit des Franzosen ist eine stoffliche und eine sprachliche. Die stoffliche besteht z. B. darin, dafs in beiden Epen der Held seinem Verhängnis entrinnt, sich jenseits des Meeres ein neues Vaterland gründet, nachdem er dem ihn verfolgenden Zorn der Götter sich entzogen, dafs er eine Stadt gründet, sie aber einer Seuche wegen wieder verlassen mufs, dafs er in einer Vision die Helden erblickt, die von ihm abstammen sollen u. s. w. Der moderne Dichter lehnt sich, wie so manche Renaissancepoeten an den antiken auch darin an, dafs er den Göttern einen breiten Platz in der Erzählung einräumt und nicht, wie mittelalterliche Erzähler dies wohl taten, Feen und Elfen mithandelnd eingreifen läfst. Trotzdem zeigt Ronsard einzelne mittelalterliche Eigentümlichkeiten, z. B. in der Schilderung der Zweikämpfe. Auch die sprachliche Abhängigkeit geht sehr weit. Ronsard beschränkt sich nicht darauf, einzelne Worte zu entlehnen, sondern er schliefst sich in Epitheten, Gleichnissen u. s. w. sehr eng an sein Vorbild an.

Als Quelle der beiden Legenden Herders „Die ewige Weisheit“ und „der Friedensstifter“ erweist Reinhold Köhler (Berichte der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig 1887, S. 105—124) die 1648 in Luzern erschienene Sammlung des Karthäusers Heinrich Murer: *Helvetia sancta* . . . d. i. ein Heyliger lustiger Blumen-Garten und tut die überraschende Ähnlichkeit beider Legenden, deren erste das Leben des Amandus Suso, deren zweite das des Bruder Claus, Niclas v. d. Flüe behandelt, im Einzelnen dar. Nach dem Abschlusse der Untersuchung eruierte Köhler aus den Ausleihbüchern der Weimarer Bibliothek, dafs Herder das genannte Werk am 19. November 1796 entliehen hat, wodurch die Zeit der Abfassung beider Legenden fest bestimmt ist.

In dem Aufsatze: *Probable source of Goethes „Goldschmidsgesell“* (*Modern language notes vol. II, Nr. 5, may 1887* p. 206—211 sucht Julius Goebel darzutun, dafs das genannte 1808 entstandene Goethesche Gedicht mit Benutzung oder Zugrundelegung der englischen, volkstümlichen (zuerst 1715 veröffentlichten) Ballade: *Sally in our Alley* von *Henry Carey* verfafst worden sei. Goebel nimmt an, dafs Goethe das Gedicht durch Herder oder durch *Gentlemans Magazine* 1795 kennen gelernt haben könnte. In Wirklichkeit hat Goethe das englische Gedicht 1808 kennen gelernt und wirklich benutzt. Riemer berichtet (Tagebücher, herausgegeben von R. Keil, Deutsche Revue, Oktober 1886 S. 33) „Machte Goethe Abends ein Lied aus Anlafs des englischen, das mir die Frau v. Fliefs gegeben.“ L. G.

*) Unter dieser Rubrik denken wir kurze Anzeigen über neuere litterarische Erscheinungen, Programme, Aufsätze in Zeitschriften zu bringen, sowie Anzeigen, die sich nicht für längere Rezensionen eignen und doch auf manche Arbeiten hinweisen, welche der Aufmerksamkeit der Fachgenossen wert sind. Die Redaktion.

Die Zeitschrift für Vergleichende Litteraturgeschichte und Renaissance-Litteratur.

Herausgegeben von

Dr. Max Koch, und **Dr. L. Geiger,**
Professor an der Universität Marburg i. H. Professor an der Universität Berlin

Neue Folge, Band I

erscheint in sechs Heften von 32 Bogen Umfang. Grofs Oktav-Format. In eleganter typographischer Ausstattung geheftet.

Preis des Jahresbandes 14 M.

Diese durch Verschmelzung der beiden bisher getrennt erschienenen Fachzeitschriften

Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte

und

Vierteljahrsschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance

neu gestaltete Zeitschrift will innerhalb ihres erweiterten Rahmens gröfsere Kreise durch ihren wissenschaftlichen Inhalt für das Gesamt-Gebiet der vergleichenden Litteraturgeschichte im allgemeinen und die geistige Bewegung vom 14.—16. Jahrhundert im besondern gewinnen.

Die Zeitschrift strebt darnach, auch bei streng philologischer Bearbeitung der einzelnen Erscheinungen doch stets den grofsen Zusammenhang der ganzen Entwickelung im Auge zu behalten. Der innige Zusammenhang zwischen politischer und Litteraturgeschichte soll in der Zeitschrift besondere Beachtung finden, ebenso der Zusammenhang zwischen der Litteratur- und Kunstgeschichte, zwischen der litterarischen und philosophischen Entwicklung, besonders der der Renaissancezeit. Die von den Deutschen ausgebildete Übersetzungskunst älterer wie neuester Zeit wird eingehende Würdigung erfahren. Endlich möchte die Zeitschrift noch zur Lösung einer uns obliegenden Aufgabe besonders beitragen. Die ersten Anregungen zu einer vergleichenden Übersicht der Volkslieder aller Zeiten und Völker sind von Deutschland, von Herder, ausgegangen. Die Brüder Grimm verglichen Märchen, alte Sitten und Gebräuche der germanischen Völker. Theodor Benfey stellte Muster und Regel der Untersuchung über die Wanderungen alter volkstümlicher Märchen und Sagen auf, Karl Goedeke schlofs sich ihm an. Seitdem hat sich hierfür eine eigene Wissenschaft, Folklore, für diese Studien ausgebildet. In den meisten europäischen Ländern bestehen Vereine oder Zeitschriften für Folklore-Studien, Deutschland, von dem die Anregung für diese Studien ausgegangen, hat, seit J. W. Wolf und Mannhardt zurückgetreten sind, keinen Mittelpunkt für diese Studien gleich den anderen Ländern. Die Zeitschrift für Ver-

gleichende Litteraturgeschichte und Renaissance-Litteratur wird es als einen Hauptteil ihrer Aufgabe betrachten, diesen Studien eine feste Stätte zu bieten.

Die hervorragendsten deutschen und ausländischen Fachgelehrten haben ihre Mitwirkung zugesagt und sind von den beiden früher erschienenen Fachzeitschriften her unsere ständigen Mitarbeiter.

Die Einteilung des Inhalts gruppiert sich folgendermafsen:

I. Grössere selbständige Abhandlungen.

Biographische Studien, Untersuchungen über hervorragende Litteratur- und Kunstwerke, Darstellung wichtiger Epochen aus der Litteraturgeschichte, auch der Renaissance und des Humanismus.

II. Neue Mitteilungen.

Abdruck unbekannter oder noch nicht übersetzter Texte, Urkunden etc., die durch ihren Inhalt und ihre internationale Verbreitung in der Litteraturgeschichte eine hervorragende Stellung einnehmen, ungedruckte Briefe etc., jedoch mit strenger Auswahl und Ausscheidung unbedeutender Dokumente.

III. Verschiedenes.

Diese Abteilung umfafst teils Forschungen, die sowohl ihrem Umfange als dem von ihnen behandelten Gegenstande nach nicht unter den selbständigen Abhandlungen ihren Platz haben, teils kleinere Notizen aus Handschriften oder alten Drucken, aus Archiven und Bibliotheken, nebst Untersuchungen, die sich daran knüpfen.

IV. Besprechungen, kurze Berichte, Nachrichten.

Die kritische Besprechung neuer Schriften auf litterarischem Gebiete wird in diesem Teil alle wichtigeren Erscheinungen möglichst eingehend behandeln, von anderem in kurzen kritischen Notizen Bericht erstatten.

Wie die Zeitschrift Vertreter der verschiedenen wissenschaftlichen Richtungen zu Mitarbeitern hat, wird sie sich jederzeit vom Dienste und Einflufs einer bestimmten Schule und Partei auf das gewissenhafteste frei halten.

Die Redaktion des der Renaissance-Litteratur gewidmeten Teiles unserer Zeitschrift wird Professor Dr. Ludwig Geiger, die des umfangreicheren allgemeinen Teiles Professor Dr. Max Koch selbständig leiten.

Wir erbitten für unsere Zeitschrift für Vergleichende Litteraturgeschichte und Renaissance-Litteratur die volle Teilnahme der gebildeten Kreise und hoffen durch Verbreitung gröfserer litterarhistorischer Kenntnisse auch die Bestrebungen der Gegenwart fördern zu helfen.

Bestellungen auf beiliegender Bestellkarte führt jede Buchhandlung und die unterzeichnete Verlagsbuchhandlung aus.

Berlin NW., September 1887.

Dorotheenstr. 55.

A. HAACK,

Verlagsbuchhandlung und Buchdruckerei.

Zeitschrift

für

Vergleichende Litteraturgeschichte und Renaissance-Litteratur.

Herausgegeben von

Dr. Max Koch, und **Dr. Ludwig Geiger,**

Professor an der Universität Marburg i. H. Professor an der Universität Berlin.

Neue Folge. — Ersten Bandes zweites und drittes Heft.



BERLIN 1887

DRUCK UND VERLAG VON A. HAACK

NW, Dorotheen-Strasse 55.

INHALT.

Abhandlungen.

Neue Mitteilungen.

Vermischtes.

Besprechungen.



Aus dem Grenzgebiete der Litteratur und Musik.

Von
Rochus von Liliencron.

Wird es einer Rechtfertigung oder gar einer Entschuldigung bedürfen, wenn in diesen der Litteraturgeschichte gewidmeten Blättern auch von Musikgeschichte die Rede ist? Das mag manchem so scheinen, sollte aber nicht so sein. Vielmehr verdient es gelegentlich hervorgehoben zu werden, dafs die Geschichte der Poesie der Musikgeschichte als einer Hülfswissenschaft durchaus bedarf. Giebt es doch ein der Poesie und Musik gemeinsam gehörendes Grenzgebiet, auf welchem beide von jeher in den mannigfachsten Verbindungen und unter verschiedenartig gestaltetem Abhängigkeitsverhältnis der einen Kunst von der andern gewirkt haben. Man kann daher auch den Schöpfungen der einen nicht gerecht werden — weder unter ästhetischem noch unter geschichtlichem Gesichtspunkt, wenn man Wesen und Geschichte der anderen aufser Augen läfst. Es ist üblich geworden, in Beziehung auf Wagners Musikdramen von einer Verschmelzung sämtlicher Künste zu einer Gesamtwirkung zu reden, als ob dies ein ganz neuer Begriff sei, neu auch für Poesie und Musik, während doch in den Wagnerschen Werken das Verhältnis beider kein an sich neues, sondern nur ein auf neue Weise geordnetes ist. Als im Beginn des 17. Jahrhunderts die Oper zuerst als neue Kunstform erblühte, war anfangs die Musik dem Text völlig untergeordnet, nur dazu bestimmt, seiner Deklamation einen höheren Schwung zu geben und mit der gesungenen Rede in der Arie die Liedform zu verbinden. Die Musik erschien dem Text gegenüber als das zufällige und vergänglichere; derselbe Text wurde, so gut wie irgend einer der kirchlichen Texte, wieder und wieder neu in Musik gesetzt. Noch waren Text und Musik nicht dergestalt zu einem Leibe und Leben

verschmolzen, dafs sie entweder gemeinsam fortlebten oder gemeinsam vergingen. Im Laufe eines Jahrhunderts kehrte die Sache sich um: die Musik ward für den Modegeschmack Alles, der Text sank zur gleichgültigen und leblosen Schablone herab. Jetzt wurden umgekehrt aus dem überlieferten Kreise der antiken oder schäferlichen Stoffe immer neue Textschablonen zusammengezimmert, die nicht sowohl den Inhalt der Musik als die Gelegenheit dazu bildeten. Wie wollte man nun diese Poesien mit Billigkeit wägen und beurteilen, wenn man nicht zugleich die Musik in die Wagschale legt? oder richtiger gesprochen: wie kann von einer Wertschätzung der Poesie allein die Rede sein, da sie eben nur als Oper, d. h. in Verbindung mit der Schwesterkunst zu wirken bestimmt war? Wog anfangs die Poesie schwerer, die Musik leichter, später umgekehrt, so war doch das Gesamtgewicht der Oper im 18. Jahrhundert ein bedeutend erhöhtes und der Litterarhistoriker, der diese Seite der Litteratur einseitig nach den ihr zu Grunde liegenden Poesien beurteilen wollte, würde das Bild auf den Kopf stellen. Darum hört denn auch in unsern Litteraturgeschichten die Betrachtung des gesungenen Dramas ungefähr gerade da auf, wo es bis zu Schöpfungen heranreift, welche der Vergänglichkeit trotzen.

Ebenso wenig wie die Operndichtung ist die Geschichte der geistlich-kirchlichen Poesie zu fassen und richtig zu beleuchten, wenn die Betrachtung sich nicht auf dem Grunde der Kirchenmusik und ihrer Entwickelung aufbaut. Eine Kantate von Salomon Frank liest sich ohne Zweifel recht ledern; aber wenn sie als Träger der Bachschen Töne erscheint, so verschwindet das dürftige, oft weichlich süfsliche, ja läppische, einzelne Wort im erhabenen Klang und Schwung der ganzen Komposition, an der doch nicht der Musiker allein das Verdienst, sondern auch der Poet seinen Anteil hat und nur aus der Schätzung des Gesamtwerkes kann eine richtige Würdigung des Dichters hervorgehen. Wenn aber Neukirch von dem Herausgeber seiner „fünffachen Kirchenandachten“ für die Erfindung eben dieser neuen Kantatenform, welche die Kirchenmusik „in bessern Stand gesetzt und in den jetzigen Flor versetzt“ habe, so hoch gepriesen wird, so vermag der Litterarhistoriker allein die Richtigkeit dieses Lobes nicht zu kontrolieren. Erst die Musikgeschichte vermag ihn zu belehren, dafs diese Kantatenform zwar die bisher höchsten und herrlichsten Blüten der evangelischen Kirchenmusik gezeitigt, sich aber dennoch sehr bald als ein höchst verhängnisvoller Abweg erwiesen

hat, dem, weil es auf solchem Wege nicht weiter ging, zunächst ein völliges Verstummen der evangelischen Kirchenmusik folgte.

Ich müfste, um diesem Gedankengange weiter zu folgen, vor Allem zunächst auf die Verbindung der beiden Schwesterkünste im Liede eingehen, wenn es nicht zu weit führte. Unsere Litterarhistoriker pflegen die musikalische Entwickelung des Liedes so völlig zu übergehen, als wenn sie gar nicht zur Sache gehörte; und doch liegt hier noch ein ungehobener Schatz fruchtbarer Betrachtungen für die Lyrik. Hat sich doch ihre Wichtigkeit für ältere Perioden längst erwiesen: wer würdigt das altdeutsche Volkslied noch, ohne auch nach seinen Melodien zu fragen? wie kann ein Litterarhistoriker die eigentümliche Stellung des altdeutschen Volksliedes in seiner letzten Blüte im 16. Jahrhundert richtig bestimmen, wenn er nicht zu beobachten und zu verfolgen weifs, wie es durch seine Melodien in den wundervollen mehrstimmigen Kunstgesang der Zeit eingeht und zur ersten „Hausmusik“ wird, in Text und Melodie noch immer Volkslied, in Ausstattung Kunstlied.*

Je weiter wir in der Zeit zurückgehen, um so wichtiger und tiefer eingreifend scheinen sogar die Fragen zu werden, deren Beantwortung nur auf dem Grenzgebiete der beiden Schwesterkünste, also auch nur mit Zuhülfename der Musikgeschichte zu finden ist: Fragen nach den Formen der Lyrik auf weltlichem wie kirchlichem Gebiet, nach Strophenbau, Versmessung, kurz, wichtigste Fragen der Poetik überhaupt bis wir, nach rückwärts wandernd, endlich bei den Griechen die ältesten musikalischen Rhythmen durch die Metrik kennen lernen und auf den wahren Sinn der metrischen Formeln wieder erst durch ihre musikalische Bedeutung geführt werden. Diese kurzen Andeutungen sollen nur sagen, was mit dem gemeinsamen Grenzgebiete der beiden Künste gemeint ist und sie werden zugleich genügen, um es zn rechtfertigen, wenn man sich von der Litterärgeschichte aus nach den Erscheinungen der Musikgeschichte umschaut.

Wie lange ist es denn her, dafs es eigentlich nur für die neuesten Phasen der Musik eine Geschichte gab, d. h. eine Geschichte, welche auf wirklicher Anschauung beruhte? Die Anschauung reichte nur so weit zurück, als die Musik noch auf gleichem Boden mit der modernen steht, d. h. etwa bis in die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Was dahinter zurückliegt, das wufste man nur in der Form gelehrter Notizen zu fassen, denen jede lebendige Erkenntnis ihres Gegenstandes abging. Es ist anziehend, zu beobachten, wie sich die

Fortschritte auf diesem Gebiete entwickelt haben: sie gehen in Deutschland zurück auf den Anstofs und die Anregung, welche wenige einzelne Männer etwa seit 1820 gaben: Ett, Thibaut, Kiesewetter, Winterfeld und Tucher; nur der erste ein Musiker von Fach, die vier andern Juristen, deren Blicke sich der Musik des 16. Jahrhunderts zugewendet hatten. Ett brachte seit 1816 in der Münchener Michaelskirche zuerst wieder die Musiken Palestrina's, Orlando Lassos u. a. zur Ausführung, indem er nicht nur seinen Chor, sondern auch sein Publikum dafür erzog. Wie in Heidelberg Thibaut, dessen durchschlagendes Buch von der Reinheit der Tonkunst 1825 erschien, so sammelte in Wien Kiesewetter im Privatkreise eine stets wachsende Zahl von Bewunderern um die alte Musik und Kiesewetter trat zuerst mit seiner hochbedeutenden wissenschaftlichen Untersuchung über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst 1828 in die Öffentlichkeit. 1832 und 1834 folgten Winterfelds grofse Arbeiten über Palestrina und Gabrieli. Während die anderen genannten ausschliefslich von musikalischen Neigungen bei ihrem Vorgehen getrieben wurden, hatte wohl Winterfeld von Anfang an wenigstens zugleich einen praktischen Gesichtspunkt anderer Art im Auge: nämlich den Gemeindegesang der evangelischen Kirche. Dessen Quelle, sein ursprüngliches Wesen, seine reine Natur liefsen sich nur im 16. Jahrhundert und im Zusammenhang mit dessen allgemeinen musikalischen Zuständen erkennen. Mit der Arbeit über Luthers geistliche Lieder brach hier Winterfeld 1840 die Bahn und es erschien 1842—47 sein grofses Werk über den evangelischen Kirchengesang, dem 1848 Tuchers Schatz des evangelischen Kirchengesanges folgte. (Ein Probeheft davon ward übrigens schon 1840 gedruckt). Auch Tuchers Forschungen beschränkten sich aber keineswegs auf das hymnologische Gebiet, sondern sie umfafsten im engen Zusammenhang mit den andern angeführten Strebungen und Arbeiten die Musik des 16. Jahrhunderts überhaupt. Er hat mir einmal erzählt, wie er als junger Mann in Italien reisend, alte Musiken gesammelt habe. Es war nicht lange vor Beethovens Tod, als er mit seinen Schätzen über Wien zurückkehrte. Hier hatte er einem Musikverleger (ich meine, es war Artaria) u. A. eine von ihm in Partitur gesetzte Messe Palestrinas zur Durchsicht gegeben. Als er wiederkam sie abzuholen, zeigte man ihm einen Mann, der ohne sich um seine Umgebung zu kümmern, eifrig lesend vor der Partitur safs: es war Beethoven, der dann mit Tucher voll staunender Bewunderung über die Arbeit des alten Meisters sprach.

Die von so kleinem Kreise ausgehende Bewegung hatte sich während der dreifsiger und vierziger Jahre bereits auf weitere Kreise fortgepflanzt. Nicht nur tüchtige ältere Forscher schlossen sich an, sondern es erstand eine jüngere Generation der Musiker, in deren Bildungsgang die Sache bereits bestimmend eingegriffen hatte. Bald durfte man nun das 16. Jahrhundert, die klassische Schlufsperiode der mittelalterlichen Entwickelung, als eine glücklich eroberte neue Provinz betrachten, deren Beschaffenheit sich der Erkenntnis erschlossen hatte, deren herrliche Früchte sich nicht nur dem Genufs der Kenner sondern, vor Allem auch den hohen Zwecken des katholischen Kirchengesanges wie der evangelischen Hymnologie darboten. Heinrich Bellermann gab mit seiner Schrift über die Mensuralnoten 1858 den Schlüssel zu manchem Schlofs, welches bis dahin dem Öffnen noch Widerstand geleistet hatte. Proske und sein Chorregent Mettenleiter, unter deren Leitung der Regensburger Dom eine Pflegestätte klassischen Kirchengesanges ward, wirkten durch bedeutende Publikationen älterer Werke, durch theoretische und historische Arbeiten und durch Kirchenchöre und Vereine. Proskes Musica divina begann 1853, im selben Jahre erschien Mettenleiters Enchiridion chorale; auch Commers Collectio operum musicorum Batavorum saec. XVI. XVII. begann 1854 zu erscheinen. Die ganze Richtung auf durchgreifende Reform des katholischen liturgischen wie überhaupt kirchlichen Gesanges fand im Cäcilienverein sein Organ. Zugleich erstand aber auch der weltliche Liedergesang des 16. Jahrhunderts wieder aus dem Grabe. Mit den Regensburger kirchlichen Bestrebungen ging der dortige Madrigalverein Hand in Hand. Unter Wüllners Leitung bildete sich auf der Münchener Musikschule eine gewisse Virtuosität im Vortrag der schwierigen vierstimmigen Lieder des 16. Jahrhunderts, der englischen Madrigale u. s. w. aus. Übrigens gebührt m. W. Brahms das Verdienst, zuerst in einem öffentlichen Konzert eines jener Lieder, nämlich Heinrich Isaacs „Innsbruck, ich mufs dich lassen,“ wieder zu Gehör gebracht zu haben.

Auf evangelischer Seite wäre namentlich der hymnologischen und der Volksliederforschung zu gedenken. Doch ist hier nicht der Ort, darauf weiter einzugehen. Ich wollte nur zeigen, in welcher Art die Musikgeschichte sich in Deutschland des 16. Jahrhunderts bemeistert hat. Sie setzte nun ihre Entdeckungsreisen von da aus in das frühere Mittelalter und ins klassische Altertum fort; als das erste grofse Werk, welches die geschichtlichen Errungenschaften dieser ganzen Periode

zusammenfaſst und selbst in bedeutendem Maſse erweitert, ist Ambros Geschichte der Musik zu nennen, deren erster Band 1862 erschien.

Es ist begreiflich, daſs für das griechische Altertum die Philologen eingreifen muſsten; dies geschah mit erfreulichstem Erfolg. Den Anfang machte 1847 der ältere Bellermann mit seiner Arbeit über die Tonleitern und Musiknoten der Griechen; es folgten nach Ambros Darstellung der griechischen Musik 1864 Westphals Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik und 1880 seine „Musik des griechischen Altertums". Zur Seite aber gingen, auch für die Musik von entscheidender Wichtigkeit, die Forschungen von Westphal, Roſsbach, Cäsar und Heinrich Schmidt über die antike Metrik und Rhythmik.

Da hätten nun freilich die Musiker den Faden wieder anknüpfen können, um in den Zeiten des Ambrosius die Brücke zum Mittelalter zu finden. Denn zwischen hier und dem nun endlich im hellen Lichte der Erkenntnis erscheinenden 16. Jahrhundert blieb noch eine lange Strecke Weges im Dunkel liegen. Hier hatte man zwar nicht die Hoffnung auf groſse Entdeckungen für praktische Verwendung, wie im Zeitalter Palästrinas; desto gröſser aber ist das theoretisch geschichtliche Interesse dieser Jahrhunderte. Handelt es sich doch um das merkwürdige Schauspiel einer aus dem Keime neu hervorbrechenden Kunst, um die Geburt einer neuen Kunst, denn als solche muſs man der antiken Musik gegenüber die zur Polyphonie erblühende moderne Musik bezeichnen. Dem Verständnis dieser Zeiten stehen aber ganz besondere Schwierigkeiten entgegen. Hinter dem 16. Jahrhundert liegt zunächst die Periode der älteren französisch-niederländischen Meister, bisher in ihren Schätzen noch zu wenig erforscht, um auch nur über wichtigste Tatsachen ein sicheres oder abschlieſsendes Urteil zu gestatten. Ist doch erst eben durch Haberls wichtige Arbeit über Du Fay (Bausteine für Musikgeschichte I. Breitkopf und Härtel 1885. Sonderabdruck aus der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Jahrgang I.) ein ganz neues Licht in die Chronologie und die Folge der Meister in dieser ersten Periode des polyphonen Stiles gefallen, indem zugleich für Du Fay, den man bis dahin nur aus wenig Arbeiten kannte, eine erstaunliche Menge erhaltener Kompositionen nachgewiesen werden. Reichte, was man bisher von ihm kannte, nicht einmal zu einem Urteil über den fertigen Meister und seine wahre Stellung in der Kunstgeschichte aus, so wird die Musikgeschichte durch die jetzt entdeckten Schätze sogar in den Stand gesetzt werden, Du Fay in seiner Entwickelung und damit zugleich einen höchst wichtigen Abschnitt der Bildung

des polyphonen Stiles überhaupt zu verfolgen. Hier werden dadurch eine Reihe von irrigen Anschauungen, welche sich bisher von Buch zu Buch fortzogen, berichtigt werden. — Je weiter aber die Forschung nun rückwärts schreitet, genötigt, sich jeden Fufs breit festen Bodens Schritt bei Schritt erst zu erobern, je mehr wird sie von der lebendigen Anschauung der Musik in erhaltenen Kompositionen im Stiche gelassen, je mehr sieht sie sich auf die Worte der Theoretiker beschränkt. Diese sind zwar zahlreich genug, auch z. T. ja schon seit lange durch Gerberts Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum (1784) zugänglich, an die sich dann jetzt Coussemakers ausgezeichnete Arbeiten, insbesondere seine Scriptorum . . . nova series (1864) anschliefsen. Aber ihr Verständnis bietet ganz aufserordentliche Schwierigkeiten. Ohne die Vereinigung von philologischen und paläographischen mit musikalischen Kenntnissen ist es überhaupt unmöglich in diese Litteratur einzudringen und vor Allem wird ihr Verständnis dadurch erschwert, dafs die Schreiber dieser Werke bei ihren Lesern eine Grundanschauung der musikalischen Theorie und Praxis voraussetzten, welche wir uns aus ihren Werken erst künstlich rekonstruieren müssen.

Durch die Periode des ältesten Kontrapunktes mit den Keimformen des Discantus oder Contrapunctus a mente und der Faux bourdons gelangen wir rückwärts weiter an die Zeiten blos einstimmiger Tonreihen, an deren Ausgangstür wir auch den weltlichen Gesang der ritterlich höfischen Dichter treffen. Hier aber fliefst der Erkenntnis glücklicher Weise eine neue Quelle zu: der gregorianische Choral, und wiederum kommt der Wissenschaft hier ein praktisches Bedürfnis der katholischen Kirche in wesentlichster Weise zu Hülfe. Giebt es doch unter den Cäcilianern eine äufserste Rechte, welche den ganzen Kirchengesang wieder auf diese seine ursprünglichste altkirchliche Form zurückführen möchte. Es ist vor Allem das klassische Werk des Dom Joseph Pothier, Les mélodies Grégoriennes (1881), welches auf diesem Gebiete und damit zugleich für die Kenntnis der Lehre von den Neumen, als der ältesten Notenschrift, einen festen Boden gelegt hat. Von da aus wieder mufs dann also endlich der Anschlufs an die antike Musik erreicht werden.

Man sieht aus dieser Skizze der augenblicklichen Lage, wie sehr die Forschung noch überall in den Anfängen steht. Es wird einer Menge von Einzelforschungen bedürfen, ehe die zusammenfassende Arbeit der allgemeinen Musikgeschichte wesentliche Fortschritte wird auf-

weisen können. Vor der Hand bleibt ihr nur die Aufgabe, das bisher Erreichte weiteren Kreisen zugänglich und begreiflich zu machen, auf die Gefahr hin, sich in jedem Augenblick von den Ergebnissen neuer Untersuchungen überholt und ins Unrecht gesetzt zu sehen.

Ein fast kühn zu nennender Versuch dieser Art liegt uns zur Besprechung vor: eine Dame hat es unternommen, grade diese älteste gegen das Verständnis sprödeste Periode der Musik einem Kreise von jungen Damen in zehn Vorträgen begreiflich zu machen, und zwar nicht etwa auf einer Musikschule, sondern im Berliner Viktoria-Lyceum.*) Wenn im Titel nur von Kirchengesang die Rede ist, so handelt es sich doch in der Tat um eine allgemeine Geschichte der Musik bis ins 16. Jahrhundert, in deren Mitte ja eben der Kirchengesang steht. In ihm entwickelt sich der Hauptteil der musikalischen Praxis dieser Jahrhunderte und alle Theoretiker dieser Periode sind aus der kirchlichen Schule und Praxis hervorgegangen. Wie sich zu dieser Musik die weltliche verhält, das gehört noch zu den mindest aufgeklärten Punkten. Wenn die Verfasserin ferner im Titel nur von Italien spricht, so sieht sie sich doch stets genötigt, den Überblick weiter hinaus auszudehnen, sie schafft sich mit der Beschränkung nur den Vorteil, dasjenige, was Italien nicht unmittelbar berührt, mehr ins Kurze zu ziehen. Man kann von einem Werke dieser Art natürlich weder eine neue selbständige Forschung noch auch eine Darstellung erwarten, welche sachlich auch dem Fachmann zu genügen vermöchte. Vielmehr mufs sich die Darstellung meistenteils sehr im Allgemeinen halten, weil sie sich sonst sofort dem Verständnis eines so unvorbereiteten Hörerkreises entziehen würde. Verlangen kann man nur, dafs der Vortragende selbst ernste Durcharbeitung und Erfassung des vorhandenen Materials bewährt. Dies darf man der Verfasserin aber in der Tat nachrühmen. Besonders im 16. Jahrhundert als dem Ziel und Hauptteil ihrer Darstellung zeigt sie sich nicht nur in der Geschichte sondern auch in der musikalischen Litteratur selbst recht wohl bewandert. Sie hat nicht nur vieles davon in den römischen Kirchen gehört, sondern auch die Partituren fleifsig studiert, um sich eine lebendige Anschauung zu erringen. Auch das Geschick, mit dem sie den Stoff den Begriffen und dem Interesse ihrer Hörerinnen nahe zu bringen weifs, verdient alle Anerkennung. Sie taucht den Stoff tief in ihre Begeisterung für die

*) Der italienische Kirchengesang bis Palästrina. Zehn Vorträge etc. . . . von Anna Morsch. Berlin, Verlag von Rob. Oppenheim, 1887.

Sache ein, so sehr, dafs allerdings häufig das Stoffliche vor der Begeisterung etwas verschwindet, hie und da zugleich zum Schaden des Stiles. Man mufs aber einräumen, dafs es hier mehr darauf ankam, Interesse für das Ganze zu wecken und eine allgemeine Anschauung des Entwickelungsganges zu geben, als Kenntnisse vom Einzelnen zu vermitteln. Die Hauptaufgabe bestand für die Verfasserin natürlich darin, ihre Zuhörerinnen für das Anhören von Werken der Palestrinazeit zu erwärmen und einigermafsen vorzubereiten. Dies dürfte sie in der Tat durch ihre Vorlesungen erreicht haben und wir können den nun gedruckten und auch im Lesen anziehenden Vorträgen nur wünschen, auf weitere Kreise in gleich anregender Weise zu wirken. Man hat eigentlich kein Recht, auf Einzelheiten einer solchen Arbeit, deren Wert eben nicht in dem Einzelnen, sondern im Ganzen liegt, polemisch einzugehen. Doch sei es gestattet, ein paar Punkte von besonderem Interesse kurz zu berühren. Wenn die Verfasserin in der ersten Vorlesung von der vorchristlichen Musik der Griechen und Hebräer ausgeht, so kann man ihr an sich keinen Vorwurf daraus machen, dafs sie sich dabei sehr im Allgemeinen hält, nur darf dabei die Grenze zwischen Richtigem und Unrichtigem nicht in der Allgemeinheit verschwinden, wie dies z. B. der Fall ist in dem, was über das „gänzliche Fehlen“ (?) der Harmonie bei den Griechen oder die Fessel, welche in der Theorie der Tetrachorde für die Melodiebildung liegen soll, gesagt wird. An Anfängen der Mehrstimmigkeit, die freilich unentwickelt geblieben zu sein scheinen, hat es auch den Griechen nicht gefehlt; daran darf man doch zumal nach Westphals neuesten Forschungen kaum zweifeln. In den Fesseln des Tetrachords aber dürfte sich doch die griechische Melodiebildung eben so wenig gefangen haben, wie der gregorianische Choral und das ganze frühe Mittelalter. Versäumt hat die Verfasserin daneben, auf die griechischen Tonleitern einzugehen, obwohl sie eines der wichtigsten und merkwürdigsten Kapitel der antiken Tonlehre bilden. Auch ist es irreleitend, wenn später öfters — z. B. S. 38 f. — von den chromatischen Tönen so gesprochen wird, als ob die griechische Chromatik dem, was wir jetzt unter diesem System der Halbtöne verstehen, entpräche. Wenn (S. 13 f.) erzählt wird, die griechische Musik sei in Rom völlig herabgekommen, indem sie der Prunksucht und Unsittlichkeit der Cäsaren dienen mufste — so ist auch das eine von den Phrasen, wie sie gern im grofsen Strom von Buch zu Buch schwimmen. Kann sein, — kann auch nicht sein! wie das Volk spricht. Jedenfalls retteten sich doch

ihre Hauptadern glücklich in die altchristliche Musik hinüber. Den Gegensatz zwischen Ambrosianischem und Gregorianischem Stil charakterisiert die Verfasserin sehr richtig dahin, dafs im Ambrosianischen Gesang der Rhythmus der Musik durch das Wort, d. h. die Metrik des Verses bestimmt worden und durch ihn gebunden gewesen sei, während im Gregorianischen Gesang die Einheit von Metrik und Rhythmik aufgehoben sei. Es laufen hier jedoch auf beiden Seiten Irrtümer unter. Für die Beurteilung des dem antiken Gesang entsprechenden Verhältnisses zwischen Wort und Ton im Ambrosianischen Stil geht der Verfasserin die Kenntnis der neueren metrischen Forschungen ab. Das zeigt zur Genüge die Bemerkung (S. 34 f.), in den antiken Versen habe es nur Kürzen und Längen im Verhältnis von eins zu zwei gegeben. Es entgeht dadurch der Verfasserin die wichtige Erkenntnis, dafs der Satz: der Ton werde durch das Wort gefesselt und unfrei gemacht, nur halb wahr ist. Man kann ihn eben so gut umkehren zu dem Satz: im antiken Vers werde das Wort durch den musikalischen Rhythmus bestimmt und an gewisse Proportionen gefesselt. Der Musik wurde also durch die Metrik nicht etwas ihr Fremdes aufgezwängt, sondern ihre eigene (hoch entwickelte) Rhythmik bildete die eine Hälfte der Metrik. Wenn auf der andern Seite im gregorianischen Choral der Ton von der Herrschaft des Wortes befreit worden sein soll, so ist auch das nur unter wichtigsten Einschränkungen richtig. Von der prosodischen Silbenqualität ward der Ton allerdings gelöst, aber von dem Accent des Wortes und von dem Rhythmus des Textes, und zwar nicht nur einem oratorischen, sondern einem poetischen Rhythmus empfing er seine Bestimmung und nicht etwa nach frei entfalteten musikalischen Prinzipien. Zwar liegt zu diesem erst viel später eingetretenen Fortschritt ein erstes Vorstadium in dem im Gregorianischen Choral waltenden Gesetz, aber man darf beides weder identifizieren noch auch nur in unmittelbare Verbindung setzen. Das im gregorianischen Choral entwickelte rhythmische Prinzip hängt mit dem Psalmenrhythmus zusammen, Psalmen bildeten seine ursprünglichen und ältesten Texte. Aus dem Parallelismus des Psalmenverses und seiner Unterteilung bildete sich ein musikalischer Rhythmus, der geeignet war, gleicherweise prosaische wie poetische Texte in sich aufzunehmen, ja sich endlich vom Wort ganz und gar zu trennen in textlosen Melismen. Aber auch in diesen Melismen behielt er seinen ursprünglichen, nicht aus der Natur der Musik frei entwickelten, sondern auf der Eigentümlichkeit seiner Prosa-

texte ruhenden Rhythmus bei. Darum besafsen diese Rhythmen eine so fest gefügte Gestalt, dafs sie sich später — in den Sequenzen — nicht nur in Prosen und Verse übertragen liefsen, sondern dafs sich aus ihnen sogar eine eigene lyrische Gattung bilden konnte. Der ganzen Darstellung, welche die Verfasserin vom gregorianischen Choral giebt mit seiner angeblichen „starren Monotonie“ (S. 66) bei der „Herz und Gemüt unberührt bleibt“ (S. 67) merkt man leicht an, dafs sie weder durch die Praxis der katholischen Kirche eine richtige Anschauung der Sache gewonnen, noch auch Pothiers Werk gekannt hat, aus dem sie zugleich einen richtigeren Begriff von den Neumen gewonnen haben würde. Grade der Zusammenhang der Neumen mit den Formeln des gregorianischen Gesanges macht sie uns wertvoll und grade deswegen kam es auch Guido von Arezzo nicht in den Sinn, die (so meint sie) „verwunderlichen Formen und Namen“, das „halt- und regellose Gewirr“ der Neumen (S. 98 f.) über Bord zu werfen, als er seine neue Methode der Notierung plante. Die schwierige Aufgabe, ihren Zuhörerinnen die Guidonischen Reformen, die Entwicklung der Notenschrift, die Entstehung des harmonischen Zusammenwirkens der Stimmen im Organum, Faux bourdon, Discantus, und endlich in der Mensural- und Figuralmusik begreiflich zu machen, löst die Verfasserin dann weiterhin mit anerkennenswertem Geschick. Nur die gar zu phrasenhaften und oft genug auch unrichtigen allgemeinen Geschichtsbetrachtungen sähe man gerne auf das rechte Mafs reduziert. Was die Verfasserin zur Charakterisierung der Figuralmusik im Abschnitt über den Einflufs der niederländischen Kunst sagt, ist sehr hübsch und treffend. Dafs das Kapitel mit einem chronologischen Irrtum schliefst, dafür ist sie nicht verantwortlich; denn Haberls oben erwähnte Arbeit über Du Fay konnte ihr noch nicht bekannt sein. Von hier an bewegt sich die Darstellung auf mehr gesichertem Boden und man folgt ihr mit Vergnügen. Es werden die Hauptmeister vor Palestrina vorgeführt, dann in begeisterter und schöner Weise dieser selbst. Die letzten Betrachtungen gelten seinen Nachfolgern und der venetianischen Schule; sie führen bis an den Eintritt einer neuen Epoche.

Da diese Betrachtungen nur zur allgemeinen Orientierung dienen sollen, so mag es gestattet sein, ohne weitere Vermittelung zu einem anderen Buche überzugehen. Setzt sein Stoff doch auch ungefähr grade da ein, wo das oben besprochene Buch aufhört; sonst aber

ist es allerdings ein Werk von sehr anderer Art. Es gilt nicht Italien und der allgemeinen Musikgeschichte, sondern Deutschland und einer ganz speziellen Gattung des Liedes; es ist nicht das zusammengefafste Resultat fremder Forschungen, sondern ein Werk eigenster Arbeit und umfassender Quellenstudien, nämlich Bäumkers „katholisches deutsches Kirchenlied“, also ein Gegenstand, der recht eigentlich unserem Grenzgebiete der Poesie und Musik angehört.*) Das Buch hat eine eigentümliche Geschichte. Es war Severin Meister, der ursprünglich diese Aufgabe auffafste und dessen erster Band 1862 erschien. Die Fortsetzung ward durch Meisters Tod verhindert. Bäumker folgte der Aufforderung des Verlegers, den zweiten Teil zu schreiben, der 1883 erschien. Die Forschung auf diesem hymnologischen und musikalischen Gebiete hatte indessen seit dem Erscheinen des Meisterschen ersten Bandes so wichtige Fortschritte gemacht und Bäumker konnte über ein so viel gröfseres Quellenmaterial verfügen, als sein Vorgänger, dafs sich der zweite Band jetzt dem ersten überlegen zeigte. Um diese Ungleichheit zu heben, entschlofs sich der einsichtige Verleger, nachdem Verhandlungen mit den Meisterschen Erben ohne Ergebnis geblieben waren, Bäumker mit der Abfassung eines, zwar auf der Grundlage des Meisterschen Buches ruhenden, gleichwohl aber doch aus selbständiger neuer Durcharbeitung des Stoffes hervorgegangenen neuen ersten Teiles zu beauftragen, der darum drei Jahre nach dem zweiten Teil erschienen ist. Das ganze Werk mufste vermöge dieser seiner Entstehungsgeschichte die ursprüngliche von Meister gewählte Anordnung festhalten, so dafs im ersten Bande die Lieder der Festzeiten von Weihnachten bis zu Fronleichnam gegeben werden; also die Lieder zu Advent, Weihnachten, Unschuldige Kinder, Neujahr, Heilige drei Könige, Namen Jesus, Lichtmefs, Krippen- und Wiegenlieder, Fasten und Passion, Ostern, Bittwoche, Himmelfahrt, Pfingsten, Dreifaltigkeit, Fronleichnam und Altarsakrament, im Ganzen reichlich 413 Lieder (manche Nummern erscheinen mit a. b. etc. mehrfach). Im zweiten Teile folgen darauf die Marienlieder (Nr. 1—91), Lieder von den Engeln, Johannes dem Täufer, dem heiligen Joseph und den Aposteln (Nr. 92—112); Heiligenlieder (Nr. 113—177), Prozessions-

*) Wilhelm Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts. Auf Grund handschriftlicher und gedruckter Quellen bearbeitet. Freiburg i. Br. Herdersche Verlagshandlung Bd. 1, 1886. Bd. 2, 1883.

und Wallfahrtslieder (Nr. 178—185), Katechismus-, Predigt- und Evangelienlieder (Nr. 186—231); Morgen-, Abend- und Tischlieder (Nr. 232 bis 255); Bufslieder (Nr. 256—270); Bitt-, Dank- und Loblieder (Nr. 271—309). Von der Kirche und wider die Feinde der Christenheit (Nr. 310—326), Sterbelieder (Nr. 327—358), Psalmen (Nr. 359 bis 390), Litaneien und Rufe (Nr. 391—441). Ich habe die Zahlen hinzugefügt, weil sich daraus allerlei Anhaltspunkte der Vergleichung mit dem evangelischen Kirchenliede ergeben. Ich will nur auf einen charakteristischen und hauptsächlichen Unterschied aufmerksam machen. Die Festlieder, d. h. der Inhalt des ersten Bandes, bilden ungefähr die Hälfte des ganzen Liederschatzes. Vergleicht man damit z. B. den „Unverfälschten Liedersegen“, der das organische Verhältnis evangelischer Gesangbücher recht rein darstellt, so kommen auf diese erste Hälfte 292 Lieder, gegen 584 der zweiten und erwägt man dabei, dafs die sämtlichen vorderen Rubriken des zweiten Bäumkerschen Teiles mit 185 Liedern für das evangelische Gesangbuch fast ganz in Wegfall kommen, so entsprechen die evangelischen Lieder dieser Abteilung den katholischen wie 66,6 zu 30 Prozent des ganzen Liederschatzes. Das hängt aber auf das Engste mit einer inneren Verschiedenheit der Entwickelung des Kirchenliedes auf beiden Seiten zusammen.

Der Titel des Meister-Bäumkerschen Werkes spricht zwar nur von den Melodien der Kirchenlieder; das Werk enthält aber zugleich eingehende Untersuchungen über Herkunft, Alter und Geschichte der Texte, wenn auch in der Regel von letzteren nur die erste Strophe zur Melodie mitgeteilt wird. In den Untersuchungen und Erörterungen, welche jedem einzelnen Liede beigegeben sind, erhält man seine Geschichte nach beiden Seiten der Musik und des Textes. Da nun eine so überaus grofse Zahl der Lieder beiden Kirchen ganz oder teilweise oder auch in parallelen Texten gemeinsam sind, so folgt hieraus von selbst, dafs auch für die evangelische Liedergeschichte eine grofse und wichtige Ausbeute in dem Werke enthalten ist. Während die evangelische Liederkunde in Betreff der Texte vor der katholischen in erheblichem Vorsprung war und noch immer bleibt, besitzt die evangelische Seite in betreff der Melodien bisher kein Werk, welches sich dem Bäumkerschen an die Seite stellen könnte. Jüngst erschienene Ankündigungen lassen indessen hoffen, dafs diese Lücke bald von berufener Hand werde ausgefüllt werden. Wie Severin Meister, so giebt auch sein Fortsetzer und Überarbeiter in ausführlichen höchst wertvollen und inhaltsreichen Einleitungen beider Teile eine allgemeine Geschichte

des Kirchenliedes (wobei Meister einigermafsen in einer Polemik gegen die Priorität Luthers und des evangelischen Kirchenliedes hängen blieb, die mindestens ebenso einseitig ist, wie die von ihm bekämpften Anschauungen der andern Seite, während Bäumker in hochachtbarer Weise das Bestreben hat, die Tatsachen klar zu erkennen und ihnen ihr Recht zu lassen). Er giebt ferner Nachrichten über die Litteratur und über die mafsgebenden katholischen Gesangbücher, deren Vorreden mitgeteilt werden. Man überschaut somit den ganzen weitschichtigen Apparat der Arbeit und hat in ihm die Unterlage der im Buche nachfolgenden Einzeluntersuchungen, deren Zahl von 900 nicht weit entfernt bleibt. Bei sehr vielen Liedern mufste ja freilich die Untersuchung sich darauf beschränken, festzustellen, in welchem Gesangbuch das Lied nach Text und Melodie oder nach einem von beiden zuerst erschienen ist.

Dafs innerhalb der Zeit, welche die Sammlung umfafst, die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts als die auch für die katholische Kirche grundlegende und zugleich als die in Hinsicht auf die Lieder weitaus bedeutendste Periode das meiste Interesse gewährt, ist natürlich; ebenso natürlich, dafs sich dabei der Blick ganz besonders der Frage nach dem Verhältnis des katholischen Kirchenliedes zum evangelischen und nach dem Verdienste Luthers um die Sache zuwendet.

Es war in den Jahren 1523—24 innerhalb der Beschäftigung mit der Reform des Gottesdienstes und der Einführung der deutschen Sprache in den Gottesdienst, aus der 1524 Luthers Formula missae und bald darauf die „deutsche Messe“ hervorging, dafs er den Gedanken erfafste, das deutsche geistliche Lied zu einer kirchlichen Institution zu machen. Er war zu gleicher Zeit mit der Übersetzung der Psalmen beschäftigt. Dem Jahre 1523 gehören seine ersten vier Kirchenlieder an, den ersten Tagen des Jahres 1524 (in dem bekannten Brief an Spalatin) die Aufforderung an die Freunde, ihm zu helfen, „teutsche Psalmen für das Volk zu machen, das ist, geistliche Lieder, dafs das Wort Gottes auch durch den Gesang unter den Leuten bleibe.“ Wenn er um dieselbe Zeit den Kapellmeister Walther bei sich hatte, um mit ihm die liturgische Musik für die deutschen Texte festzustellen, so hat er selbstverständlich auch die Frage der Lieder und ihrer Melodieen mit diesem damals erwogen und die ersten Schritte des Weges gemeinsam mit ihm getan. 1524 erschien, zwar noch ohne Luthers ausdrückliches Zutun, das älteste kleine evangelische Liederbuch mit erst acht Liedern, das Wittenberger oder Nürnberger Enchi-

ridion; darunter die vier schon 1523 gedichteten Lutherschen: nämlich zwei Psalmenlieder „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ und „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir,“ und zwei freie Dichtungen, nämlich das Lied von der freien Gnade, „Nun freut euch lieben Christen gemein“ und das Lied von den zwei Brüsseler Märtyrern mit seiner herrlichen Melodie. Dazu drei Lieder von Speratus und eines von unbekanntem Verfasser, welches aber gleich wieder verschwand, wohl auf Luthers Weisung. Im gleichen Jahre folgten schon die Erfurter Enchiridien mit bereits 25 und das Walthersche Chorgesangbüchlein mit 32 deutschen Liedern, darunter der Lutherschen Lieder im Ganzen schon 25; er hatte die Sache mit dem gewohnten Feuereifer verfolgt. In der ganzen späteren Zeit sind von ihm selbst nur noch zwölf Lieder hinzugekommen. Hier sehen wir nun, wie er den Gedanken, „die Psalmen zu (deutschen) Gesängen zu machen“ gefasst wissen wollte, von diesen seinen Liedern sind sechs solche Lieder, die sich in engerem oder freierem Anschlufs an Psalmen und den Lobgesang Simeons anlehnen. Daneben lenkte er aber den Schatz sowohl der älteren kirchlichen lateinischen Hymnen in sieben Nummern, den vorhandenen geistlichen deutschen Volksgesang in vier zum Teil modifizierten und in neuen Strophen weiter ausgeführten Liedern in die evangelische Kirche herüber und fasste das Credo und die zehn Gebote in Lieder. Es ist nicht uninteressant, die Kirchenliederdichtung des Hans Sachs nach Seite der Originalität hin zu vergleichen: er war sich ohne Zweifel vollkommen bewufst, einen dem Vorgehen Luthers gleichen Weg einzuschlagen. Unter seinen 24 Kirchenliedern, deren im Erfurter Enchiridion (von 1527) 22 stehen, sind 14 Psalmenlieder; die anderen sind teils „christlich gebesserte“ Heiligen- oder Marienlieder, teils Umdichtungen von Volksliedern. Von Luthers bisher aufgezählten 25 Liedern können für ganz freie eigene Dichtungen nur drei gelten: nur mufs man dann nicht vergessen, dafs es sich weder bei den Psalmenliedern noch bei den Hymnen um blofse Übersetzungen oder auch nur um blofse Umbildungen des gegebenen Stoffes handelt, sondern dafs überall hier innerhalb des gegebenen Stoffes doch auch freies dichterisches Schaffen zum Ausdruck kommt; dafs ferner bei den herübergenommenen älteren deutschen geistlichen Liedern ein nicht unerheblicher Teil der Strophen ganz von Luthers Hand und dafs vor Allem der gesamte Ton dieses Lutherschen Kirchenliedes, wie er nun fortan für das ganze Kirchenlied mafsgebend ward, das Gepräge seines eigenen Geistes und seiner Bibelsprache enthält. Das geistliche Volkslied als solches

fand er vor und zwar in einer sehr reichen Blüte; auch innerhalb des Gottesdienstes fand er es zugelassen und in Übung, wenn gleich nur in ganz vereinzelten Fällen (das „Gelobet seist du, Jesus Christ" zur Weihnachtssequenz Grates nunc omnes; das „Christ ist erstanden" zur Ostersegnung Victimae paschali u. a.) Aber aus diesem nun mit den in deutschen Liedern nachgesungenen Psalmen, Hymnen u. s. w. verbundenen geistlichen Volkslied einen den ganzen Gehalt des Christentums in populärer Gestalt umspannenden Liederkreis zu bilden, diesen Liederkreis dem Gottesdienst als organischen Bestandteil einzufügen, ihn damit unter die leitende und überwachende Obhut der Kirche zu stellen und ihn zugleich als wichtigen Teil der religiösen Unterweisung und Erziehung der Schule zu übergeben, das ist einfach Luthers Gedanke und Luthers Werk. Damit sinkt eigentlich die Frage, ob Luther der Schöpfer des Kirchenliedes sei oder nicht, zu einem leeren Wortstreit herab. Das geistliche Volkslied ist uralt; auch war es lange vor Luther in einzelnen Fällen im Gottesdienst üblich; insofern kann Luther nicht sein Schöpfer heifsen; die gottesdienstliche Institution des Gemeindegesanges aber ist seine Schöpfung, und der allgemeine Charakter, den das evangelische Kirchenlied fortan trug, indem der von ihm gelegte Keim sich in reichster Entfaltung verzweigte, seinem Geiste entsprungen und seine Lieder sind die Grundlage dafür.

Dafs der Drucker des ersten Erfurter Enchiridions die sämtlichen bis daher verfafsten Lieder Luthers nicht ohne sein Wissen und Wollen erhalten und drucken konnte und dafs Luther dann auch über die Aufnahme der anderen Lieder entschied, dafs also dies erste gröfsere Kirchengesangbuch seine Billigung hatte, geht schon aus dem Umstande hervor, dafs sein ganzer Inhalt in das schon genannte Walthersche Chorgesangbüchlein aufgenommen ward. Denn dieses ward durch Luthers Vorrede gewifsermafsen offiziell eingeführt; nicht für den Gottesdienst, aber für den Unterricht in den Schulen, damit diese Lieder, welche zusammengebracht seien, „um das heilige Evangelium zu treiben und in Schwang zu bringen" (man beachte, dafs der gottesdienstliche Gebrauch hier noch nicht ausdrücklich genannt wird) zugleich dazu dienten, im Musikunterricht der Jugend die Buhllieder durch einen heilsamen Stoff zu ersetzen. Obwohl also für den Gebrauch in der Kirche nicht bestimmt, in der die Gemeinde nur einstimmig und damals ohne Zweifel ohne Begleitung, der Chor aber damals nicht diese Lieder, sondern die liturgischen Texte in Kunstmusiken sang, ward nun gleichwohl dies Walthersche Chorgesangbüchlein die recht

eigentliche Grundlage der evangelischen Gesangbücher. Texte und Melodien besafsen Luthers Gutheifsung und Autorität. Zahlreiche Drucke gaben sie bald in unveränderter, bald in gekürzter, bald in vermehrter Reihenfolge. Letzteres war an sich nicht gegen Luthers Absicht; er wollte durchaus nicht die freie Bewegung des Geistes auf diesem Gebiete hemmen, nur dafs es auch der rechte Geist sei. Das schien ihm aber nicht in allen Stücken der Fall zu sein. Er sah sich darum nach fünf Jahren veranlafst, wiederum selbst einzugreifen, indem er bei Klug in Wittenberg 1529 die „geistlichen Lieder aufs neue gebessert“ erscheinen liefs, die man als sein erstes wirkliches Gemeindegesangbuch bezeichnen kann. Es waren fünfzig Lieder, darunter von ihm selbst vier neue, drei für ausschliefslich gottesdienstliche Zwecke bei deutschem Gottesdienst, wo denn mit diesen Liedern die Gemeinde an die liturgische Stelle des Chors trat, nämlich im Sanctus mit dem Gesang: „Jesaia dem Propheten“, in der Antiphon Da pacem domine mit „Verleih uns Frieden gnädiglich“ und im Te deum mit „Herr Gott dich loben wir“ und dazu als viertes neues ein Psalmenlied — also eine blofse Nachbildung? nein, nichts weniger wie das, sondern in der Tat Luthers gröfstes und in Wort und Melodie das mächtigste aller evangelischen Kirchenlieder überhaupt: „Ein feste Burg ist unser Gott“. Dem Klugschen Gesangbuch folgte eine niederdeutsche Ausgabe (das Rostocker Gesangbuch) auf dem Fufs. So ward es nun auf beiden Sprachgebieten, über die es sich mit Blitzesschnelle verbreitete, zur kanonischen Grundlage für alle weiteren Gesangbücher der lutherischen Kirche. Wir können dies hier nicht weiter verfolgen, ebensowenig die fruchtbare parallele Bewegung unter den Reformierten, namentlich von Strafsburg aus, wo sie schon 1524—25 mit den drei Teilen des „Teutsch Kirchenampt“ anhob, denen 1530 die Köpphelschen Psalmenlieder, 1537 die „Psalmen und geistlichen Lieder“ von demselben Herausgeber folgten; auch das weitverbreitete Gesangbuch der böhmischen Brüder von Michael Weifs von 1531 sei nur genannt. So strömten die Lieder von allen Seiten zu, die Gemeinden folgten der gegebenen Anregung des Liedergesanges mit ganz besonderer Freude und Begeisterung; das Gemeindelied war teils als Ersatz für gewifse Teile der Liturgie, teils als neuer Bestandteil dem Organismus des Gottesdienstes eingefügt und die Kirche hatte die Leitung der Sache in fester Hand. Luther wehrte von der sich herandrängenden Liederfülle vieles als unangemessen oder unwert ab. 1535 sah er sich inzwischen zu einer neuen Ausgabe der unter seiner obersten Autorität

erschienenen Liedersammlung für den Gemeindegebrauch (bei Klug) veranlafst. Er fügte zwei neue eigene Lieder hinzu, das Kinderlied: „Vom Himmel hoch da komm ich her“ und „Sie ist mir lieb die werte Magd“, beide frei (nach biblischen Texten) gedichtet.

So war auf protestantischer Seite der gottesdienstliche Gemeindegesang in Kirche und Schule eingesetzt, geregelt und in seinem Grundcharakter bestimmt, als man nun auch auf katholischer Seite in die Bewegung eintrat; man konnte ja an den reichen vorreformatorischen Schatz anknüpfen; auch waren eben während der Jahrzehnte der Reformation eine Menge katholischer geistlicher Lieder in Einzeldrucken erschienen. Ganz charakteristisch aber ist dabei nun die Anlehnung an die bisherigen protestantischen Gesangbücher, ein Umstand, der mehr als alles Andere das Vorgehen auf katholischer Seite als einen Nachklang der protestantischen Bewegung erkennen läfst. Es war der hallische Stiftspropst Dr. Michael Vehe, welcher 1537 das erste katholische Gesangbuch herausgab: 52 Lieder, genau so viel wie im letzten protestantischen (Klugschen) Gesangbuch, darunter an älteren Liedern 21, von Georg Wizel 5, von Seb. Brant 1 und von Caspar Querhamer wahrscheinlich die übrigen 25 Lieder. Diese Gesänge, soweit sie für den gewöhnlichen Gottesdienst bestimmt sind, sollen vor und nach der Predigt gesungen werden und sind nach den Festzeiten geordnet. Alle älteren nun sind, mit Ausnahme der vier Marienlieder und einer Litanei solche, die auch in derselben oder anderer Fassung in den protestantischen Gesangbüchern erscheinen. Noch dazu nimmt Vehe z. T. die protestantischen Formen statt der älteren auf. So hatte Luther in „Mitten wir im Leben sind“ diese alte erste Strophe etwas geändert und zwei neue hinzugedichtet; Vehe giebt zwei andere eigene neue, behält aber die Luthersche Fassung der ersten bei. Ebenso im Liede: „Gott sei gelobet und gebenedeit“ und in ähnlicher Weise erkennt man durchweg, dafs Vehe nach dem Vorbild und soweit es zulässig scheinen mochte auf der Grundlage des Lutherschen Gesangbuches arbeitete.

So zeigte sich denn auch im ganzen weiteren Verlauf, wie viel spontaner und intensiver die Bewegung auf protestantischer Seite war und blieb, wie auf katholischer. Zählte man vor dem ersten katholischen Gesangbuch der evangelischen bereits siebzehn verschiedene, so gab es deren bis ans Ende des Jahrhunderts über fünfzig. Luther selbst nahm noch éinmal eine Erweiterung seines autoritativen Gesangbuches vor, welches dabei aus dem Verlag von Klug in den von

Val. Bapst überging, dessen Ausgabe von 1545 bereits 101 deutsche Lieder nebst zwölf lateinischen enthält; darunter Luthers sechs letzte Lieder.

Ein zweites katholisches Gesangbuch, verfaſst vom Administrator des Stiftes Meiſsen Joh. Leisentritt, erschien erst 1567. Es nahm das Vehesche Gesangbuch in sich auf und benutzte dann auch seinerseits die protestantischen Gesangbücher stark. So stellt sich der allgemeine Hergang auch auf der Grundlage von Bäumkers umfassenden und kritisch höchst sorgfältigen Untersuchungen dar, wenn auch das Resultat im Munde des Protestanten immerhin eine etwas andere Färbung tragen mag, als in dem des katholischen Forschers. Aber Bäumker selbst schlieſst seine Einleitung (B. I. S. 38) mit den Worten: „Infolge der Reformation gestaltete sich das deutsche Kirchenlied zum liturgischen Gesang der Lutherischen Gemeinden. Eine wahre Flut von Gesangbüchern sorgte für die Verbreitung desselben im ganzen protestantischen Deutschland. Der Rückschlag auf die weitere Entwickelung des katholischen Kirchenliedes blieb nicht aus. . . . Im auſserliturgischen Gottesdienste, bei stillen Messen, Nachmittags- und Abendandachten, bei Predigten und Katechesen war hinreichende Gelegenheit geboten, den deutschen Volksgesang zu pflegen.“

Das Hauptgewicht der Bäumkerschen geschichtlich-kritischen Untersuchungen ruht natürlich auf den Melodien. Dem Verfasser kommt dabei seine nicht nur theoretische sondern auch praktische Vertrautheit mit dem gregorianischen Choral in hohem Maſse zu Nutzen, ein Vorteil, den er im Allgemeinen vor den protestantischen Hymnologen voraus hat. Jedes Lied wird in der ältesten im katholischen Kirchengesang vorkommenden Gestalt mitgeteilt, die etwaigen älteren Formen nebst den wichtigsten späteren Varianten hinzugefügt und die Geschichte der einzelnen Melodien erörtert. Ohne hier im Übrigen weiter auf diese ausgezeichnete Arbeit einzugehen, muſs ich doch einen einzelnen Punkt berühren, weil er auf protestantischer Seite eine gewisse Aufregung hervorgerufen hat und damit es nicht den Anschein hat, als verhielte ich mich absichtlich schweigend. Bäumker führt aus, daſs die beiden Lutherschen Melodien „Jesaia dem Propheten das geschah“ und „Ein feste Burg“ insoweit keine freien Schöpfungen seien, als sie auf Tonreihen gregorianischen Chorals beruhen. Wenn man dies als ein Luthers unwürdiges Plagiat oder dilettantisches Verfahren a limine hat zurückweisen wollen, so heiſst das die Sache in ein gänzlich falsches Licht stellen und beweist nur Unkenntnis der

musikalischen Zustände damaliger Zeit. Das Erfinden der Melodien rechnete man damals überhaupt nicht einmal unter die eigentlich künstlerischen Aufgaben des Musikers von Fach, sondern nur ihre polyphone Verarbeitung. Die gröfsten Meister, denen man doch die Gabe eigener Erfindung gewifs nicht wird abstreiten wollen, nahmen trotzdem den melodischen Unterbau ihren mehrstimmigen Compositionen meistens von aufsen her, z. B. aus dem Volksliede, auf. Die Tonreihen des französischen Liedes L'homme armé z. B. haben zahlreichen Messenkomponisten des 15. und 16. Jahrhunderts als Tenöre gedient. Ebensogut benutzten sie auch Tonreihen aus dem Gregorianischen Gesange als musikalische Unterlage. Kein Mensch sah darin etwas von einem Plagiat und die Meister, — wir finden grade die gröfsten Meister der Zeit darunter — glaubten nichts unkünstlerisches zu tun, wenn sie für ihre kunstvollen Arbeiten in solcher Weise gegebene Tonreihen zum Ausgangspunkt nahmen, statt eigene zu erfinden. Sollte es etwa den gröfsten Meistern jener Jahrhunderte an der Fähigkeit gefehlt haben, Melodien zu erfinden, wenn sie in dieser Erfindung eine besonders künstlerische Aufgabe für den Musiker gesehen hätten? Selbst von unsern beiden gröfsten deutschen Tonmeistern des 15. und 16. Jahrhunderts, von Fink und Senfl, von denen wir ins besondere lange Reihen mehrstimmiger Lieder besitzen, wissen wir nicht mit Bestimmtheit von einer einzigen Melodie zu sagen, ob sie selbst sie erfunden haben.

Ich habe mit gutem Bedacht nicht von gregorianischen Melodien, sondern nur von melodischen Tonreihen gesprochen. Melodien sind diese Tonreihen überhaupt noch nicht unmittelbar; im gregorianischen Gesang selbst bedarf es noch ihrer Regelung durch den Rhythmus eines Textes, um sie zur Melodie zu machen. Je nachdem sie für verschiedene liturgische Texte gebraucht werden, was sehr wohl geschehen kann und in zahlreichen Fällen geschieht, je nachdem nehmen sie auch unter Änderung des Rhythmus nicht nur, sondern auch der Neumen eine veränderte melodische Gestalt an. Dieselbe Erscheinung begegnet uns beim Liede und wir haben unter den Lutherliedern selbst ein merkwürdiges Beispiel dafür vor Augen, welches sich an der ersten Zeile gut veranschaulichen läfst. Der wohl Ambrosianische Hymnus Veni redemtor gentium, für den wir deutsche Texte schon seit dem 12. Jahrhundert finden, welche natürlich auf die gleiche alte Gregorianische Melodie gesungen worden sind, ist zur Melodie für drei Luthersche Lieder, jedesmal mit Umbildungen, benutzt worden:

g | g g f g | b a g
Ve- ni redemtor gentium
Kum har, erlo- ser vol- kes schar (Loufenberg)

g | g f b ag | a a g
Nun komm, der Hei- den Hei- land

g | b g f g | b a g
Er- halt uns, Herr, bei deinem Wort

g | g g f g | b a g
Ver- leih uns Frieden gnädiglich

Hier bekommt die Melodie jedesmal eine etwas andere Form, hauptsächlich je nach der Lage, welche die Töne f und b erhalten; die ganze Zeile bewegt sich aber immer auf dem durch die dorische Tonart bestimmten Tropus der alten gregorianischen Tonreihe, und grade dieser Umstand, dafs in den gregorianischen Tonreihen die alten Tonarten sicher und auf kanonische Weise ausgeprägt vorlagen, mag ein Hauptgrund dafür sein, dafs man sie gerne für Melodiebildungen benutzte.

Von den Melodien zu Lutherschen Liedern ruhen, wie auch die protestantische Forschung vor Bäumker schon festgestellt hatte, zehn auf alten kirchlichen, d. h. gregorianischen Melodien, zehn andere auf älteren geistlichen Volksliedern, welche wieder wenigstens teilweise auch ihrerseits auf ältere, gregorianische Melodien zurückzuführen sind. Wenn man nun von diesen eines der bekanntesten herausnimmt, das „Christ ist erstanden“, so kommt man zu einem sehr anschaulichen Bilde des Herganges bei diesen Melodiebildungen. Luthers „Christ lag in Todesbanden“ ist ja nämlich eine Fortbildung von „Christ ist erstanden“, wie im Text so in der Melodie; „Christ ist erstanden“ seinerseits ist aus den gregorianischen Tonfolgen (Tropen) der Sequenz Victimae paschali laudes gebildet. Vergleicht man nun z. B. die älteste also originalste Form (15. Jahrhundert) des „Christ ist erstanden“ bei Bäumker I, S. 506 mit der Sequenz (Grad. roman., dominica resurrectionis) so hat man einen musikalischen Hergang vor sich, der genau demjenigen entspricht, welchen Bäumker für die beiden Lutherlieder nachgewiesen hat: die Melodie des Liedes beruht in ihren Tonfolgen und deren harmonischer Wesenheit (d. h. ihrer kirchlichen Tonart) auf einer mit Freiheit gemachten Kombination aus den Tonfolgen der Sequenz. Sowohl aber durch diese Kombination, als durch den den Tönen gegebenen Rhythmus und seine Accente bleibt das

Lied trotz seiner Abhängigkeit von der Sequenz dennoch eine selbständige Schöpfung. Vergleicht man nun wieder die Luthersche Melodie „Christ lag in Todesbanden“ mit dem Volksliede und der Sequenz, so ergiebt sich, dafs Luther im Ganzen die Melodie des Volksliedes beibehielt, dafs er aber, indem er sie um die vierte Melodiezeile (zu „Gott loben und dankbar sein“) erweiterte, hierbei wieder auf die Sequenz zurückgriff. Man wird zugleich erkennen, mit wie feinem musikalischem Gefühl diese Erweiterung gemacht ist, indem sie durch ihr Aufsteigen der Melodie mehr Energie verleiht.

So führen uns Luthers Lieder selbst an die Grenze der beiden fraglichen. Die über diese entstandene Aufregung gilt nun zwar eigentlich nur der „Festen Burg“, an dem andern Liede nimmt man eben weniger Anteil. Aber wenn man darüber mit Schweigen hingeht, so hat das doch wohl noch einen anderen Grund: bei „Jesaia dem Propheten das geschah“ ist nämlich die Sache dermafsen klar und unleugbar, dafs wirklich niemand der Behauptung Bäumkers mit Fug entgegentreten könnte. Somit zeigt uns dies Lied das nun weiter auch für die „feste Burg“ behauptete Verfahren in einem ganz unleugbaren Beispiel. Ich will ja nun nicht in Abrede stellen, dafs die Sache bei der „festen Burg“ insofern weniger klar in die Augen springt, als Luther hier — falls die bisher von Bäumker aufgewiesene Form der betreffenden gregorianischen Choräle*) genau eben die ist, welche Luther vor sich hatte — mit noch gröfserer Freiheit zu Werke gegangen ist. Übrigens will ich darauf aufmerksam machen, dafs die Melodie selbst ein Kennzeichen für ihre Abstammung aus gregorianischem Choral an sich trägt, nämlich in den beziehungsweise zwei und drei Noten, welche in den Zeilen 1, 2, 3, 4, 5 und 9 auf die ersten Silben von unser, aller, waffen, treffen, alt, böse und gleichen fallen. Der freie Gesang d. h. für damals der Volksgesang des 16. Jahrhunderts tut das nicht, während es zum Wesen des gregorianischen Chorals gehört. Die moderne Form der Melodie, welche diese Noten zu blofsen Durchgangsnoten degradiert hat, hat die Melodie sowohl dadurch wie überhaupt durch die Verwischung des Rhythmus gar

*) Es ist gegen Bäumker eingewendet worden, die Missa de angelis, in deren Kyrie und Gloria sich die von Luther benutzten Tonfolgen finden, sei überhaupt ein modernes Werk. Das ist, wie Bäumker bereits nachgewiesen hat, ein Irrtum: ein Druck von 1570 wenigstens liegt schon vor und Pothier, der gröfste lebende Kenner des gregorianischen Chorals, bemerkt dazu, es werde sich finden, dafs diese (ursprünglich lydischen) Tonreihen des 8. Kirchentones vielleicht bis ins 10. Jahrhundert zurückreichen.

sehr verflacht. In der Tat läfst sich nun aber doch auch hier die Identität z. B. der so charakteristischen Zeile „der alt böse Feind“ mit den entsprechenden gregorianischen Neumen nicht verkennen:

f a b c c c d c b c
Ky — — — ri — e . . . .

f a b c d c b c
der alt . . bö . . se Feind

nur dafs ihr so prägnanter Eindruck im Liede eben auf dem Rhythmus und Accent beruht, den ihr Luther gab. Die Tonfolgen boten so zusagen nur den rohen Marmorblock, aus dem der Schöpfer der Melodie die erhabene Gestalt formte, indem er sie zu dem herrlichen Bau zusammenfügte und ihnen durch die Accente und den Rhythmus das so charaktervolle Gepräge von Kraft und Feuer verlieh. Er blieb dabei mit seinem Werke zugleich fest auf dem Boden der alten Kirche stehen, indem er es aus ionischen Tonfolgen altkirchlichen Chorals formte.

Je mehr Leben sich auf einem Gebiete der Forschung regt, um so inhaltsreicher werden sich auch die Zeitschriften erweisen. In der Tat legen die musikalischen Zeitschriften der letzten Jahre ein erfreuliches Zeugnis in dieser Hinsicht ab. Wie vielerlei nützlichen Stoff die jetzt im neunzehnten Jahrgange stehenden Eitnerschen Monatshefte, oder für die evangelische Kirchenmusik das Hallelujah und die Siona gebracht haben, ist bekannt. Sehr erfreulich ist es, dafs die einst nach so gutem Anlauf wieder schlafen gegangene Chrysandersche Zeitschrift als Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft unter der Leitung von Chrysander, Spitta und Adler wieder erstanden ist. Jetzt im dritten Jahrgang stehend, hat sie eine Reihe bedeutender Arbeiten aus den verschiedensten Gebieten der Musikgeschichte gebracht. Uns liegen hier zur Anzeige zwei Jahrgänge einer andern Zeitschrift vor: des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs für das Jahr 1886 und 1887 (elfter und zwölfter Jahrgang des Cäcilienkalenders) redigiert von Dr. X. Haberl (Friedrich Pustet in Regensburg). Wir machen darauf nicht nur deswegen aufmerksam, weil das Jahrbuch es durch seinen Inhalt in hohem Maafse verdient, sondern auch, weil es, zunächst den Interessen der katholischen Kirchenmusik und Liturgie dienend, in den allgemeineren Kreisen der Musik und Litteratur weniger bekannt

sein dürfte, als es dies in der Tat verdient. Es gereicht in den Aufsätzen dieses Jahrbuches der Wissenschaft und Theorie vielfach zu besonderem Nutzen, dafs es sich dabei zugleich um unmittelbar praktische Zwecke der Kirche handelt. In erster Linie ist gerade hier das Studium des Gregorianischen Chorales zu nennen.

Zwar nicht zum Gregorianischen Choral speciell aber in das Studium der ältesten kirchlichen Periode führt uns eine Arbeit, welche sich durch beide Jahrgänge des Jahrbuches zieht. Unter der Überschrift: „Die alten Musiktheoretiker“ giebt P. Otto Kornmüller eine Übersicht der Musikschriftsteller bis ins elfte Jahrhundert in kurzen Auszügen ihrer Werke: Cassiodor, Isidor, Alcuin, Aurelian von Reome, Remigius, Notker, Hucbald, Regino v. Prüm, Oddo, Guido v. Arezzo, Berno v. Reichenau, Hermann der Lahme, Wilhelm v. Hirschau, Theoger v. Metz und Aribo Scholasticus, dessen Traktat gegen 1078 geschrieben ward. Die Auszüge sind vortrefflich gemacht, so dafs sie einen deutlichen Begriff von den in diesen Werken vorgetragenen Lehren geben. Man kann sich beim Lesen dieser alten Theoretiker häufig eines gewissen Erstaunens darüber nicht erwehren, dafs man sich wirklich Jahrhunderte lang in so schwerfälligen Erörterungen mit diesen Fragen beschäftigen und gar die Lehre der praktischen Musik in ihnen befafst sehen konnte. Wenn wir zu begreifen anfangen, wie auf der Grundlage des diatonischen Tetrachordes die vier (oder acht) Kirchentöne konstruiert und mühsamst mit Hülfe des Monochords dem Schüler begreiflich gemacht werden, dann begreifen wir zwar recht wohl, dafs der Lehrer grofser Lehr- und der Schüler gröfserer Lerngaben bedurfte, um auf diesem Wege den Grund der Tonkunst zu legen. Aber es kommt uns zugleich vor, als ob er mit alle diesen Mühen schliefslich nicht mehr erreicht habe, als heute ein Anfänger mit der ersten C-durtonleiter die er zwar nicht in sein Verständnis, aber doch in seine Anschauung und praktische Ausübung aufnimmt: den Bau der diatonischen Tonleiter. Das freilich ist nun doch ein grofser Irrtum, der sich dem weiter eindringenden bald genug aufhellt; denn was hier gelehrt wird, ist eben der gregorianische Choral in seinem tonischen Wesen und seinen harmonischen Verhältnissen. Nicht innerhalb seiner haben sich die kirchlichen Modi entwickelt, sondern er hat sich umgekehrt aus den später sogenannten Kirchentonarten entfaltet. Darum enthalten auch manche dieser Lehrbücher, wie der berühmte Micrologus Guido's von Arezzo eine Art von Kompositionslehre, eine Anweisung, wie aus dem Tonmaterial der acht modi

mit ihren Tropen, d. h. den einem jeden von ihnen eigentümlichen Tongängen und Tonverbindungen neue Melodien zu bilden seien.

Es ist nun in hohem Grade lehrreich und interessant, an der Hand dieser sachkundig gemachten Auszüge den musikgeschichtlichen Hergang vom ersten Eintritt der mittelalterlichen Musik bis an das erste Hervorkeimen der Polyphonie zu verfolgen. Die Lostrennung von der griechisch-römischen Musik ist bereits erfolgt, d. h. die prinzipiellen Abweichungen der mittelalterlichen Diatonik von der antiken sind bereits eingetreten, ehe diese Lehrbücher anfangen. Auch ist aus der Praxis die alte enharmonische Skala längst verschwunden, wenn sie auch in der Theorie noch manchmal ihre Schatten wirft. In der Durchbildung der diatonischen Skala dagegen lag die Zukunft der Musik; nur auf der diatonischen Skala konnte sich eine harmonische Verbindung der Töne in gleichzeitigem Erklingen, konnte sich die polyphone Musik entwickeln. Kein Volk mit anderen Skalen ist zu ihr gelangt und konnte zn ihr gelangen.

An diese Auszüge aus den Musiktheoretikern schliefst sich im Jahrgang 1887 dem Stoffe nach noch ein Aufsatz von Professor A. Walter: „Der Musikunterricht in Deutschland von der ältesten Zeit bis zum ersten Jahrtausend", nicht eine selbständige neue Forschung, aber eine gute Zusammenstellung der Ergebnisse heutiger Forschung.

Der Periode des „Palestrinastils" mit ihrer unmittelbaren Folgezeit gelten drei musikgeschichtlich höchst wichtige Publikationen von der Hand des Herausgebers; Mitteilungen aus den reichen Schätzen seiner Studien in den italienischen Archiven. Mit einer anderen wurden, um dies hier im Vorübergehen zu erwähnen, die Abonnenten der Eitnerschen Monatshefte für Musik - Geschichte so eben auf das angenehmste überrascht: mit einem Katalog der Musikwerke, welche sich im Archiv der päpstlichen Kapelle im Vatican zu Rom finden, 1883—85 zusammengestellt von Dr. X. Haberl. In unserm Jahrbuch finden wir (1886, S. 31—45): „Das Archiv der Gonzaga in Mantua" (1886, S. 51—66) „Giovanni Francesco Anerio" und (1887, S. 67—82) „Hieronymus Frescobaldi", regeftenartig geordnete Stoffsammlungen, durchzogen von Untersuchungen und Bemerkungen über einzelne wichtige Punkte und eingefügt in die Regeften für Anerio und Frescobaldi die chronologische Aufzählung ihrer Werke in einer bisher nicht erreichten Vollzähligkeit. Der erste Aufsatz über die musikgeschichtlich wichtigen Dokumente im Archiv der Gonzaga enthält als Grundlage Auszüge aus einem italienischen Werke des Pietro

Canal: Della musica in Mantova (1881); Haberl bereichert aber diese Auszüge mit höchst interessanten Zusätzen aus seinen eigenen Sammlungen. Er beschränkt sich dabei auf die Periode von 1550 bis 1612, die Regierungszeit der beiden Herzöge Wilhelm und Vincenz von Gonzaga. Man könne, bemerkt er, schon 1550 in Italien drei sich von einander scheidende Stilarten deutlich beobachten: die niederländisch-deutsche Kontrapunktik, gerichtet auf kunstvolle Konstruktion, rhythmische Effekte und kühne harmonische Wendungen; die italienische Polyphonie mit dem Streben nach Ausdruck und Verständlichkeit des Textes, melodienreichere Themen und gedrängtere Melismen, und als dritte die „Zukunftsmusiker" hauptsächlich noch auf dem Gebiet des Madrigals und der weltlichen Musik. Zu den wertvollsten unter diesen Archivalien gehören die Korrespondenzen zwischen Herzog Wilhelm und Palestrina, welche für letzteren einige ungemein wichtige Aufschlüsse bringen. In den biographischen Mitteilungen über Anerio zeigt uns dieser zwei Gesichter, aber beide mit sehr anmutigen Zügen, denn während seiner ersten Lebenszeit steht er noch im „Palestrinastil", in seiner letzten Periode geht er ins Lager der monodischen Richtung über, in der Frescobaldi bereits mit seiner ganzen Kunst steht. Bemerkenswert ist ein von Haberl angeführter Ausspruch des im Jahre 1638 gestorbenen Jesuiten Jeremias Drexel (der in Parenthese bemerkt in der Allgemeinen Deutschen Biographie in der Schreibung Drechsel, Bd. V, S. 386, zu finden ist) über diesen neuen Kirchenstil: „Was ist denn diese Neuerung, diese stampfende Art zu singen anders als eine Comödie, bei welcher die Sänger als Acteure auftreten?" Er hatte vollkommen Recht: es war dieser monodische Stil, der zur Kirche hinaus und zu der Oper führte, um nachher den Opernstil wieder in die Kirche einzuführen! Die alte Kirchenmusik, meint Drechsel, verstand es, „betend zu singen" und das sei die Aufgabe kirchlicher Musik, das Gebet nicht zu stören, sondern es anzuregen, ja zu entzünden.

Auf die mannigfaltigen sonstigen kleineren und gröfseren Mitteilungen und Aufsätze kann hier nur hingedeutet werden: die Arbeit über Angelus Silesius und die „Beiträge zur Geschichte des Kirchenliedes" von Dreves; „Über ein uraltes deutsches Kirchenlied" von Bäumker, über „Mozart als Kirchenkomponist" von Haberl, auf die ergötzlichen und lehrreichen Auszüge aus des Johann Beerens „Musikalischen Dichtungen" u. s. w.

Eine wertvolle Beigabe bringt das Jahrbuch noch aus Haberls Hand in einem Repertorium musicae sacrae ex auctoribus saeculi XVI et XVII. Der Jahrgang 1886 bringt eine schöne Missa brevis von Anerio I. Dies brevis bezeichnet hier nicht wie im jüngeren protestantischen Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts eine Musik nur zu Kyrie und Gloria mit oder ohne Sanctus, sondern die vollständigen fünf Sätze, in denen aber der Text im Allgemeinen ohne Wiederholungen gesungen wird; also eine in knapper musikalischer Form gehaltene Messe. Der Jahrgang 1887 giebt ein in Rom von der päpstlichen Kapelle viel gesungenes Requiem von Casciolini mit Einlagen (Graduale und Tractus) von Viadana. Diese Musiken sind aber für den praktischen Kirchengesang bestimmt; wir haben also mit ihnen das Grenzgebiet der Litteratur und Musik verlassen, und sind hinübergeraten in das uns hier fremde Reich der Musik.

Schleswig.

Zu den Quellen des Faustbuchs von 1587.

Von

Georg Ellinger.

Weniger um seines litterarischen Wertes willen als der Quellen wegen, die es benützt hat, kommt dem Faustbuch von 1587 in der Geschichte unsrer Litteratur eine hervorragende Bedeutung zu. So engherzig und platt die Auffassung des Verfassers auch ist, so kläglich und verständnislos er auch die verschiedenen, sich zum Teil widersprechenden Geschichten, welche ihm seine Quellen boten, aneinandergereiht hat, wir müssen ihm dennoch dankbar sein, da uns seine Kompilation die Möglichkeit gewährt, im einzelnen genauer zu verfolgen, wie der historische Faust*) allmählich zur mythischen Persönlichkeit wird und wie neben der von dem Verfasser bereits vorgefundenen und von ihm geteilten Verurteilung Fausts als Zauberer gewöhnlichen Schlages bereits eine Auffassung sich geltend macht, welche die Gestalt des Faust in eine höhere Sphäre erhebt und ihn in seinem gewaltigen Forscherdrang mit den himmelstürmenden Giganten vergleicht. Ja, die klägliche Art und Weise, in welcher der Verfasser des Spiesschen Faustbuches das disparate Material,

*) Die Zeugnisse über den historischen Faust bei Goedeke, Grundrifs[2], II. S 562 ff. Nach den Originalausgaben sind die Zeugnisse mit Ausnahme des Begardischen abgedruckt bei Schwengberg, das Spiessche Faustbuch und seine Quellen, S. 21–41. Das Zeugnis von Delrio, Anzeiger für deutsches Altertum, Bd. XIII. S. 156. Nicht unwichtig ist auch die Erwähnung Fausts im Theatrum Diabolorum, auf welche, so viel ich weifs, noch nicht hingewiesen ist. Ausgabe von 1515 Frankfurt a. M. bei Sigismund Feyrabendt 536[b]. Zum neundten, etliche fallen gar in Verzweiffelung, verlassen jr Tauffgelühde, vnnd verbinden sich mit dem Teuffel, wie Faustus, Schrammhans, vnd alle Zäuberer, auch andere thun, die vom Teuffel grosse Kunst lehrnen, dafs sie dardurch zu grossem Ruhm, Ehren vnd Gütern, kommen. Über Schrammhans vgl. Lindner, Katzipori, Nr. 45 und 99.

welches ihm vorlag, verarbeitete, macht es uns um so leichter, die verschiedenen Schichten zu unterscheiden und die einzelnen Bestandteile auszulösen.

Die Grundsätze, nach denen eine solche Scheidung vorzunehmen wäre, hat Scherer in der Einleitung zu der photolithographischen Nachbildung des Faustbuchs angedeutet. Schon früher mit dem Gegenstande beschäftigt, suchte ich in der Zeitschrift für deutsche Philologie XIX. 244 ff. und Anzeiger für deutsches Altertum XIII. 156 ff. im Anschlufs an Scherers Bemerkungen zu zeigen, wie eine solche Untersuchung im einzelnen zu führen wäre. Die dort gegebenen Andeutungen sollen in den nachfolgenden Blättern ausgeführt werden.

Der Verfasser des Faustbuches hat sich, wie bekannt, bis jetzt noch nicht ermitteln lassen. Nach der Bemerkung des Druckers in der Widmung an Caspar Colln, welche wir anzuzweifeln keinen Grund haben, ihm sei das Buch durch einen guten Freund von Speyer mitgeteilt und zugeschickt worden (bl. iij.a Braunes Neudruck, S. 4), hätte der Verfasser in Speyer gewohnt und da der ganze Charakter des Buches auf einen Geistlichen als Verfasser hindeutet, so würde man am ehesten geneigt sein, einen protestantischen Geistlichen von Speyer als Verfasser anzunehmen. In Betracht kommen würden folgende Männer, deren Namen mir Herr Pfarrer Ney in Speyer freundlichst mitgeteilt hat: Theophilus Wagner, lutherischer Pfarrer in Speyer von 1580—1588. Georg Jütelin, gestorben 1590. Edmundus Beurer, stirbt noch im Jahr 1587. Etwas Sicheres würde sich natürlich nur dann ermitteln lassen, wenn es gelänge, Schriften dieser Männer aufzufinden. Mir ist das bis jetzt noch nicht geglückt; ich teile aber dennoch diese Namen hier mit; vielleicht, dafs ein Andrer glücklicher ist, als ich.

I.

Nachweisbare Quellen.

Bevor wir eine Scheidung der einzelnen Bestandteile mit Hilfe der inneren Kritik versuchen, haben wir die Frage zu erwägen, ob nicht vorher aus dem Material eine gröfsere Anzahl von Stücken dadurch auszuscheiden ist, dafs man bei ihnen Entlehnung aus der gedruckten Litteratur vermuten kann oder bestimmt nachzuweisen im stande ist. Dafs diese Frage im bejahenden Sinne zu beantworten

ist, habe ich schon in meinem erwähnten Aufsatze im Anzeiger für deutsches Altertum a. a. O. an einzelnen Punkten zu zeigen gesucht.

Dem Verfasser des Faustbuches erschien nämlich offenbar das gesammelte Material zu einem Buche nicht ausreichend und er suchte dasfelbe zu ergänzen und zu vermehren. Die Art und Weise, in der er das tat, ist für die gänzliche Talentlosigkeit des Mannes charakteristisch. Er schrieb nämlich aus Handbüchern eine Reihe von Stellen ab und fügte dieselben ohne Weiteres in die Darstellung ein. Sicher annehmen dürfen wir dieses Verhältnis bei den astrologischen und naturwissenschaftlichen Abschnitten im Faustbuch; mit Bestimmtheit nachweisen können wir es bei der Beschreibung von Fausts Reisen.*) Was den letzten Punkt betrifft, so habe ich einige Belegstellen bereits im Anzeiger für deutsches Altertum a. a. O. gegeben; ich kann denselben jetzt wenigstens zum Teil ergänzen.

Möglich, ja wahrscheinlich, dafs der Verfasser des Faustbuches die Angabe, dafs Faust Reisen gemacht habe, bereits in seiner Vorlage vorgefunden hat. Offenbar war aber über diese Reisen Genaueres in seinen unmittelbaren Quellen nicht vorzufinden und so suchte sich der ingeniöse Autor auf eigene Faust zu helfen. Aus den zugänglichsten Handbüchern stellte er eine Reihe von Notizen über einzelne Städte zusammen und suchte, indem er eine ganz dürftige Einkleidung herstellte**), aus denselben ein Bild von Fausts Reisen zusammenzusetzen.

Bleiben wir zunächst bei der Beschreibung der aufser-deutschen Städte***), so können wir bei ihnen drei Quellen unterscheiden. Die Notizen über diese Städte sind geschöpft aus Münsters Mappa Europae, ferner aus Münsters Cosmographei†) und endlich aus einer Quelle, die ich zwar nicht direkt bezeichnen kann, deren Nachwirkung aber in topographischen Handbüchern des sechzehnten Jahrhunderts wir auch sonst beobachten können.

*) S. 101—123 (Neudruck S. 57—68.)

**) Die Mittel, durch die er dieselbe herzustellen sucht, habe ich im Anzeiger für deutsches Altertum, XIII. 158, Anm. 2 zusammengestellt.

***) S. 101—107 (Neudruck 58—60), 114—120 (64—67), 121—123 (68).

†) Die beiden Stellen aus der Cosmographei Münsters habe ich bereits im Anzeiger für deutsches Altertum mitgeteilt; sie sollen der Vollständigkeit halber unten wiederholt werden.



Faustbuch, S. 101 f.

Bald fällt jm Venedig ein, verwundert sich, dafs es gerings herumb im Meer lag, da er dann alle Kauffmannschaft vnd Notturfft zur Menschlichen Vnterhaltung gesehen, dahin zu schiffen sahe, vnd wundert jn, dafs in einer solchen Statt, da schier gar nichts wächfst, dennoch ein Vberflufs ist, Er sahe auch ab die weite Häuser vnd hohen Thürn vnd Zierde der Gotteshäuser vnd Gebäw mitten in dem Wasser gegründet vnd auffgerichtet.

Münster, Mappa Europae,*) Eij.

Venedig, sunst Venecia genannt. Summa, es ist sich von dieser statt gepew mehr zu uerwundern dann daruon zu sagenn oder zu schreibenn, dann sie liget gerings vmb im meer, also das allerley kauffmannschatz vnd notturft zu menschlicher enthaltung auff dem meer aufs den nahend vmbliegenden ländern dahin gebracht werden müssen. Vnnd wiewol vmb dise statt schier gar nichts wechset, doch ein solcher überflufs aller ding vnnd notturft gefunden würt, das wunderlich vnd schier vnglaublich zu sagen ist. Ich geschweig der weiten heusser, wol erbawen hohe Thürn, vile der Tempel mitten in dem wasser gegründet vnd auffgerichtet.

Faustbuch, S. 114 f.

Von Wien reiset er in die höhe, vnd sihet von der höhe herab ein Statt, die doch ferrn lag, das war Prag, die Hauptstatt in Behem,

Münster, Cosmographei, 1550. buch III. dcccxxxvi.**)

Die statt Prag virt in drei stett getheilt, nemlich in klein Prag, alt Prag und neüw Prag, klein Prag

*) Mappa Europae, Eygentlich | fürgebildet, aufsgelegt vnd beschribenn. Von aller Land vnd Sett (soi) ankunfft, Gelegenheit, sitten, | ietziger handtierung vnnd Wesen. | Wie weit ein statt von der andern gelegen | Auch stett vnd Länder Europe so in dieser Mappe oder Tafel | (von engwegen) nit verzeychnet, leichtlich zu finden. | Wie hoch sich der Polus inn einer ieglichenn | statt erhebe, daher nützbarkeiten, als die Sonnuhr, | Campas, Chilinder etc. zu machen. | Wie einer fürgenommen reyse zu was- | ser vnnd land, durch einen Campafs, richten, vnd vn- | geirret zu einer stat zütreffen soll. | Künstlich vnd gewisse Anleytung, einen vmb- | kreifs einer statt oder Landtschafft zu verzeychnen, Map- | pen vnd Landtaffeln zu machen, durch Sebastianum | Munsterum antag geben. (Titelbild.) Am Schlufs: Gedrückt zu Frankfurt am Meyn | Bey Christian Egenolph. 1536.

**) Ob dagegen die Bemerkungen über Padua aus der Cosmographei stammen, (vgl. Anzeiger für deutsches Altertum a. a. O.), erscheint zweifelhaft; es wäre möglich,

dise Stadt ist grofs, vnd in drey Theil getheilt, nemlich alt Prag, new Prag vnd klein Prage, klein Prag aber begreifft in sich die lincke seyten, vnd der Berg, da der königliche Hoff ist, auch S. Veit, die Bischoffliche Turnbkirchen. Alt Prag ligt auff der ebne, mit grossen gewaltigen Gräben geziert, Aufs dieser Statt kompt man zur kleinen Statt Prag vber ein Brücken, dise Brück hat 24. schwibbogen. So ist die new Statt von der alten

begreifft die linke seiten der Mulda, und berürt den berg auff dem der künigliche hof und die bischoffliche thurnkirche ligt. Alt Prag ligt gantz auff einer ebne, geziert mit herrlichen und brächtigen gebeuwen. Aufs diser alten statt kompt man in die kleine über ein steine bruck, die hat 24 geweltbter bogen. Aber die neüwe statt ist von der alten mit einem tieffen graben abgesündert, und gerings mit mauren bewaret.

dafs auch sie zum Teil jener dritten Quelle entstammten, zumal da sich Ähnliches in anderen topographischen Handbüchern auch findet. Man vergleiche folgende Stellen.

Fausthuch, S. 102. Padua.

Diese Statt ist mit einer dreyfächtigen Mawer befästiget, mit mancherley Gräben, vnnd vmblauffenden Wassern, darinnen ist eine Burg vnd Veste, vnd jr Gebäw ist mancherley, da es auch hat eine schöne Thumbkirch, ein Rhathaufs, welches so schöne ist, dafs keines in der Welt diesem zu vergleichen seyn sol. Ein Kirche S. Anthonij genannt, ist allda, dafs jresgleichen in gantz Italia nit gefunden wirt.

Münster, Cosmographei, buch II. CCXX. Padua.

Es ist in diser statt ein so lich wunder schön rhathaufs, das seines gleichen kaum auff erden sol erfunden .... Sie (die Venetianer) haben auch keiner statt mer sorg dan diser, darumb sie mit grähen, thürnen, bolwerk und pasteien, der massen verwart ist, dass jresgleichen kaum in Italia gefunden wirt.

Contrafactur und Beschreibung von den vornembsten Stetten der Welt. (Von Georgius Braun und Frantz Hohenberg) o. O. 1581. fol. S. 55. (Die Paginirung ist falsch.)

Sie hat 3. Mauren, vnd darneben tieffe Graben, in weiche das Wasser aus dem Flufs Meduaco geführet wird. Ist durchaus mit stattlichen Gebewden und Heusern aufs herrlichst geziert .... Es hat auch alda ein schöne Kirch, dem h. Antonio von Lisabon (welches Begräbnifs darin von Marmelstein zu sehen) gewidmet: vnd ist dieses ein so künstlich gebew, so wol inwendig als aufswendig, dafs dergleichen kaum jrgend zusehen. Das Rathaufs, darin der Schultheifs wohnet, ist aus dermassen schön und köstlich.

Statt mit eim tieffen graben abgesöndert, auch rings vmb mit Mawren verwart, daselbst ist das Collegium der hohen Schule, die Statt ist mit einem Wall vmbfangen.

S. 115.

D. Faustus reiset auff Mitternacht zu, vnd sihet wider ein andere Statt, vnd da er sich von einer ebne herab liefs, war es Crackaw, die Hauptstatt in Polen, eine schön vnd gelehrte schul allda. Dise Statt ist die Königliche Wonung in Polen, vnd hat von Craco dem Polnischen Hertzogen den Namen empfangen. Dise Statt ist mit hohen Thürnen, auch mit Schütt vnnd Gräben vmbfangen, derselbigen Gräben sind etliche mit Frischwassern vmbgeben. Sie hat 7 Pforten, vnd viel schöner grosser Gotteshäuser.

Cosmographei, buch IV. Mviij.

Als nun die statt Crakow von Gracco wz angefangen, und ein hauptstatt worden des künigreiches Poland, hat sie nach und nach zugenommen in gebeuwen vnd ynwonern, ist befestigt worden mit hohen zinnen, erckern, vorweren und hohen thürmen, und zuo vnsern zeiten umbfangen mit schütten und greben. Der selbigen gräben seind ettliche mit fischwasser ufsgefüllt, ettliche mit gesteüd verwachsen ... Es hat dise statt sieben porten vnd vil schöner vnd lustiger burger heüser, ein schlofs in der höhe vnd eine verrümpte hohe schül.

Die dritte Quelle, die der Verfasser des Faustbuches für die Beschreibung der fremden Städte ausgeschrieben hat, läfst sich auch in anderen topographischen Handbüchern des 16. Jahrhunderts verfolgen; sie ist augenscheinlich auch von Sebastian Frank in seinem Weltbuch, sowie von Matthis Quad in seinem geographischen Handbuch (Matthis Quad, geographisch Handtbuch, in welchem die Gelegenheit der vornembsten Lantschaften in 82 in Kpf. geschnittenen Tafeln für gebildt. Mit beygefügter Beschreibung. Cöln. 1600. Folio) benutzt worden.

Faustbuch, S. 122.

Creta die Insel in Griechenlandt, liegt mitten im Gandischen Meer, den Venedigern zuständig, da man

Sebastian Frank, Weltbuch, Tübingen, 1534, Theil II. LXXXVj.

Creta, sunst Candia, oder von den hundert

Matthis Quad, geographisch Handtbuch, bl. 65.

Es wirdt kein schedtlich Thier in dieser Insel gefunden, als

Maluasier machet. Diese Insel ist voller Geissen, vnnd mangelt der Hirschen. Sie gebiert kein schädlich Thier, weder Schlangen, Wölff noch Füchfs, allein grosse gifftige Spinnen werden allda gefunden.

nammhafftigen etwa darinn gelegnen Stetten, Centapolis genant ein Insel Greie mittew im mör Ponto gelegen ... kein schadhafft thier ist in dieser Insel, kein eyl, schlang, wolff, fuchs, aber voller geifs vnd vihes ... Plinius lib iiij. Isidorus an dem eegemelten ort sagen, Wie wol difs land von vergifften schedlichen Thieren etwas frey sey, so wachsen doch allda vergiffte spinnen, vnd ein geschlecht der schlangen Phalange genannt.

Wölff, Fux, Schlangen, vnd dergleichen, abei der nutzen Thier ist es vol, aufsgenommen der Hirsch .... Es kompt zu unsern Zeiten aller Maluasier von dieser Insel.

Etwas schwieriger liegen die Verhältnisse bei der Beschreibung der deutschen Städte, aber auch hier kann ich nachweisen, dafs der Verfasser des Faustbuches seine Quellen in der gleichen Weise ausgeschrieben hat, wie bei den oben angeführten Stellen. Allerdings ist es mir nicht möglich gewesen, diese Quellen selbst zu finden, dagegen kann ich wenigstens in einem Fall ihre Nachwirkung in der topographischen Litteratur dartun.

In dem Theatrum urbium des Abraham Sauer, welches nach dem Tode des Verfassers im Jahr 1610 zu Frankfurt a. M. herauskam, ist der erste und gröfsere Teil der Beschreibung Nürnbergs aus einer Quelle abgeschrieben, deren Nachwirkung wir auch sonst nachweisen können und die z. B. auch in dem „Auszug aller Chroniken“ von Jobst, (Aufszug aller Chroniken. | Von Erbaw- | ung vnd Ankunfft Nam-hafftiger Stedt, Schlösser vnd | Klöster, vor vnd nach der Geburt Christi | kürtzlich verzeichnet vnd zusammen | gezogen, Durch | D. Wolffgangum Jobsten. [Titelbild.] Getruckt zu Frankfurt am Mayn. 1564. Am Schlufs Angabe des Druckers [Martin Bachler] und der Verleger [Sigmund Feierabend und Simon Hüter.]) excerpiert worden ist, wie folgende Stellen beweisen mögen:

Jobst, Aufszug aller Chroniken, S. 46 f.

Nürnberg, eine Hauptstadt im Nordtgaw oder Norico, die Burgk daselbst Castrum Noricum genannt, das ist, Nortburgk ist von Keyser Tiberio Nerone erbawet, dauon sie auch Neronis Castrum geheissen, aber von Claudio Druso seinem Bruder, Andere wöllen, sie sey von den Noricis, aus den Ens also genannt, welche von den Römern vertrieben, daruen das Landt Nordtgaw seinen Namen, das so vil ist, als Mons Noricus, das ist, Nornberg, etwan unter dem gebiete, Hertzog Albrechts zu Francken, welcher durch betrug Hattonis Ertzbischoffs zu Meintz, von Keyser Ludwigen dem dritten, Anno Christi, 908 gefangen und 910 enthaupt, da sie an das Reich kommen, vnnd bifs hieher eine Reichsstadt blieben, vom obgenannten Keyser, Anno 911 erweitert, bemawret, vnnd mit einer Burgk gezieret. Darnach unter Keyser Carolo IIII. mit weitern Rinckmauern umbfangen, vnnd tieffern Gräben befestiget, wie denn auch Anno 1538 auffs neuw geschehen.

Sauer, Theatrum urbium. S. 141 ff.

Nürnberg Norinberga ein Hauptstadt in Norico oder Nortgauw in gantz Teutschland und Europa ein berümpte Handel- und Gewerbstatt. Die Burgk daselbst Castrum Noricum Nortburg oder Nortgauerburg in alten Büchern genennet, auff einem Bühel in der Statt gelegen, da von man auch die gantze Statt weit und breit obersehen kann, ist von Keyser Tiberio Nerone erstmals erbauwet, daher es auch Castrum Neronis geheissen oder jr (so!) von seinem Bruder Claudio Druso. Andere wöllen, sie also genannt von den Noricis Nortgauern aufs der Enfs, welche von den Römern oder Hunnen vertrieben und gefolget worden, da jhre zuflucht zu suchen und zu bauwen, damit sie jre Handthierung mit Eysen schmeltzen und schmieden, davon das Land Nortgaw seinen namen, das so viel ist, als Mons Noricus, dafs ist Nornberg. Bapst Pius der ander dieses namens saget in der Beschreibung Europae, es sey ungewifs, ob Nürnberg Fränckisch oder Beierisch sey, Das ist aber gewifs, das sie Anno Christi 908 vnder Hertzog Albrechts zu Francken Gebiet gewesen, bifs derselbe durch Hattonis Ertzbischoffs zu Meintz betrug und verrätherey Keyser Ludouico III. auff die Fleischbanck gelieffert vnd enthäuptet worden, da sie an

dz Reich kommen vnd bifsher an Reichstatt blieben. Ist auch von obgemeltem Keyser Anno Christi 911 erweitert, umbmauwert vnnd mit einer Burgk gezieret worden. Under Keyser Carolo IV. ist mit weitem Rinckmauwern vmbfangen, vnnd mit tieffem Gräben verwahret vnd befestiget worden. Wie dann auch An. 1583 (so!) vnder Keyser Carolo V. auffs neuw beschehen.*)

*) Dasfelbe Quellenverhältnis zwischen Jobst und Sauer zeigt sich auch noch an anderen Stellen; ich führe noch die Beschreibung Regensburgs an und zwar deshalb, weil die von Jobst und Sauer ausgeschriebenen Quellen der von dem Verfasser des Faustbuches benutzten Vorlage ziemlich nahe steht.

Faustbuch, S. 112 f.
Regenspurg.

Diewell D. Faustus auch fürüber wolte reysen, sagt der Geist zu jhm: Mein Herr Fauste, dieser Statt hat man 7 namen geben, als nemlich Regenspurg, den namen, so sie noch hat, sonst Tyberia, Quadrata, Hyaspolis, Reginopolis, Imbripolis, vnd Ratisbona, das ist Tyberius Augusti Sone. Zum 2. die vierecket Statt. Zum 3. von wegen der groben Sprach, der nachgehenden Nachbarschafft. Zum 4. Germanos, Teutschen. Zum 5. Königsburg. Zum 6. Regenspurg. Zum 7. von Flössen vnd schiffen daselbsten. Dise Statt ist fest, starck vnd wol erbawt bey jr läufft die Donaw, in welche bey 60 flüfs kommen, schier alle schiffreich. Da ist Anno 1115, ein künstliche, berümbte,

Jobst, Aufszug, S. 47 f.

Regenspurgk, ein Reichsstadt im Bayerlandt, an der Thonaw, von eim Wasser-Regen vnd der Burgk also genannt. Von Claudio Tiberio dem dritten Keyser erbawet vnd ernewret, zur zeit defs Leidens Christi, vnd von jm Tibernia vnnd Augusta Tiberij genannt. Sie hat sonst viel Namen, nemlich, Reginopurgum, von Reginopyrga Theodoris defs Ersten Königes in Bayern Gemahl, Rhetobonna vnd Rhetapolis, von den Rhetiern, auch Hiaspolis, von dem Paursvolk, vnd Imbripolis von den Platzregen, mehr das ist Königsstadt oder Königsburg vnd Germanischeni (!) von der Teutschen versamlung, allda offtmals gehalten, auch Tetrapolis vnd Quadrata, oder Colonia Quartanorum von der vier-

Sauer, S. 143 f.

Regenspurg Ratisbona, eine Reichsstatt im Beyerland, an der Donaw, von einem Wasserregen vnd der Burg also genannt. Von Claudio Tiberio dem dritten keyser erbawet vnd ernewert, zur zeit defs Leidens Christi, vnnd von jhm Tibernia vnd Augusta Tiberii genannt. Sie hat sonst viel Namen, nemlich Regenopurgum von Reginopyrga Theodoris defs ersten Königs in Bäyern Gemahel, Rhetobonna und Rhetapolis, von den Rhetiern, auch Hispalis, von dem Bawrenvolek, vnd Imbripolis, von den Platzregen, mehr Reginopolis, das ist Königsstatt oder Königsburg, vnd Germanischheim, von den Teutschen werbung, allda offtmals gehalten, auch Tetrapolis, vnd Quadrata oder Colonia Quartanorum, von

Hierauf aber folgt bei Sauer ein Stück, dessen zweite Hälfte entweder derselben Quelle entstammt, die der Verfasser des Faustbuches benutzt hat, oder einer aus dieser Quelle bereits abgeleiteten Vorlage.

Sauer.

Die Begnitz fleufst mitten durch die Statt, henget doch die vnderschiedne zwey theil der Statt mit vnderschiedenen vielen Steinbrücken zusammen, vmb die Statt ist ein sandiger vnd vnfruchtbarer Bode, erfordert deshalben ein arbeitsam Volck, wie dann auch die Einwohner merertheils vorsichtige vnd geschmitzte Kauffleuth, oder scharffsinnige

---

gewählte Brück auffgerichtet worden, wie auch ein Kirch, die zu rühmen ist, zu S. Remigien, ein künstlich werck.

ecklchten form. Item Metropolis Ripariolorum, vnnd Caput Limitaneorum, Letzlich Ratisbona, von der Schiffart, oder von den Regijs castris, das ist, von den königlichen Lageren oder gezelten, vom Keyser Carolo Magno zum Christlichen glauben bracht, Etwan die Hauptstatt in Bayern, da die Könige vnnd Hertzogen jren Sitz gehabt. Keyser Trajanus hat daselbst vber die Thonaw ein wunderbarlich Werck von 20. Schwiebbogen gemacht, darnach Anno Christi 1115 vnter Keyser Heinrichen den Fünfften ist ein Steinern Brücke von 24 Schwiebbogen gebawet.

des viereckichten Torm, Item Metropolis Ripariolorum, vnd Caput Limitaneorum, Letzlich Ratisbona, von der Schiffart, oder von den Regiis castiis das ist, von den königlichen Lägern oder Gezelten etc. Sie ist von dem Keyser Carolo Magno zum Christlichen Glauben bracht, etwann die Hauptstatt in Bäyern, da die Könige vnd Hertzogen jhren Sitz gehabt. Keyser Traianus hat daselbst vber die Donaw ein wunderbarlich Werck von zwantzig Schwiebogen gemacht, darnach An. Christi 1115 vnder Keyser Heinrich dem fünfften ist ein steinern Brück von 24 Schwiebbogen gebawet.

Bei Sauer folgt dann noch ein kleiner Zusatz, der sich bei Jobst nicht findet. Dasselbe Quellenverhältnis zwischen Jobst und Sauer läfst sich auch bei der Beschreibung der bei Beiden in gleicher Reihenfolge sich unmittelbar anschliefsenden Städte: Calliopolis, Lindau und Wien beobachten, während wieder bei anderen Städten die Quellen nicht die gleichen sind.

Handtwercker, subtiles vnd nützliches Werck vnd Arbeit erfindet man in dieser Statt, kunstreiche Leuthe, einen erbaren geschickten Rath, köstlich Gebäw, viel Volcks,

Sauer.	Faustbuch, S. 111. (Neudr. S. 63.)
128 Gassen, 118 Schepffbrunnen, 12 Rohrbrunnen, 4 Schlagglocken, vnd 2 klein Vhr, zwo Pforten, 6 grosse Thor, 11 steinern Brücken, 10 Jahrmarckte, 13 gemeine Badstuben, 10 Kirchen, darinnen Gottes Wort täglich gelehrt vnd geprediget wird.	Diese Statt hat 528. Gassen, 116. Schöpffbrunnen, 4. grosser vnd 2. kleiner Schlagvhrn, 6. grosser Thor, vnd 2. kleiner Thörlin, 11. steinern Brücken, 12. berge, 10. geordnete Marckt, 13 gemeiner badstuben, 10. Kirchen, darinn man predigt.

Können wir somit nachweisen, dafs die topographischen Beschreibungen, die der Verfasser des Faustbuches entweder selbst vorträgt oder durch Mephostophiles an Faust erzählen läfst, wörtlich aus topographischen Handbüchern abgeschrieben sind, so liegt der Schlufs nahe, dafs die astrologische und naturwissenschaftliche Weisheit, die dem wissensdurstigen Faust von seinem Geist mitgeteilt wird, ähnlichen Quellen ihren Ursprung verdankt. Leider ist es mir auch bis jetzt noch nicht möglich gewesen, die direkten Quellen für diese astrologischen und naturwissenschaftlichen Stellen aufzufinden. Dafs aber dieselben in der gleichen Weise wie die topographischen Stellen aus Praktiken und astronomisch-astrologischen Handbüchern wahllos zusammengeschrieben sind, scheint mir der Umstand zu beweisen, dafs der Verfasser des Faustbuches aus seinen Quellen zum Teil sich direkt Widersprechendes abgeschrieben hat. So stehen zwei ganz verschiedene Schöpfungsberichte im Kapitel 21 und 22 (S. 72 und 75, 44 und 46 des Neudrucks) neben einander. Der eine schliefst sich an die biblische Schöpfungsgeschichte an, der andere reproduziert im Wesentlichen die aristotelische Lehre von der Ewigkeit der Welt. Der erste ist offenbar aus einer Praktika abgeschrieben, da dieselben sehr häufig mit einem an die Genesis sich anschliefsenden Schöpfungsbericht beginnen. Aber auch die andere Relation ist wahrscheinlich einer ähnlichen Quelle entnommen. Ich kann zwar die direkte Vorlage noch nicht bezeichnen, wohl aber kann ich nachweisen, dafs in Praktiken und praktikenähnlichen Schriften des sechzehnten Jahrhunderts auf die aristotelische Lehre von der Ewigkeit der Welt Rücksicht

genommen worden ist. So findet sich in einem Sammelbande von gedruckten und handschriftlichen Stücken auf der Handschriften Abteilung der königlichen Bibliothek zu Berlin folgende Schrift: Bedencken | Von Künfftiger veren- | derung Weltlicher Policey, vnd Ende der | Welt, aufs heyliger Göttlicher Schrifft vnnd | Patribus, auch aufs dem Lauff der Natur | des 83 bifs auff des 88 vnnd 89. | Jars beschriebenn: | durch | Nicolaum Winklerum Forchemium, Doctorem | Medicum vnd verordneten Phisicum der | Statt Schwaebischen Hall. (Titelbild.) Getruckt zu Augspurg, durch | Michael Manger. | Mit Röm. Kay. May. Freiheit, nicht nach | zu trucken. In dieser Schrift wird gleich zu Anfang die Lehre von der Ewigkeit der Welt bekämpft. I. Opinio oder Bedencken Philosophorum. Erstlich wöllen die Philosophi aufs dem Lauff der Natur beweisen, dafs die Welt nimmer mehr kein ende nemen solle: vnd das probiren sie exmotu coeli, qui est circularis, lib. 1. de motu Procli. Circularis motus aeternus est. Et quod aeterno motu mouet, aeternum est: Et quae circulo mouentur suapte, natura neque genita sunt, neque interitura. Solche vnnd dergleichen Theoremata braucht auch Aristoteles lib. I. de coelo: Solche zu widerlegen, dieweyl sie Gottes wort zu wider, und speculationes philosophicae sint pro doctis, wöllen wir ein andres Theorema procli, nempe 20. lib. 2. de motu, entgegensetzen. Zu den Worten: dieweyl sie Gottes wort zu wieder vergleiche man die Bemerkung, die der Verfasser des Faustbuches bei der Erzählung von Mephostophiles' Auseinandersetzung über die Ewigkeit der Welt an den Rand setzt: Teuffel du leugst, Gottes Wort lert anders hievon. (S. 75; Neudruck S. 46.)

Auch die Mitteilungen, welche der Teufel dem Faust über die Beschaffenheit der Hölle, das Regiment der Teufel u. s. w. macht, scheinen in ähnlicher Weise aus der einschlägigen Litteratur zusammengetragen zu sein. Über die Hölle und ihre verschiedenen Namen findet sich eine ganz ähnliche Relation in: Theatrum Diabolorum, die hier folgen möge. Faustbuch, S. 51 ff. (Neudruck S. 34 ff.)

Die Hell hat mancherley Figur vnd Bedeutung, dann einmal wird die Helle genannt Hellig vnnd Dürstig, dann der Mensch zu keiner Erquickung vnnd Labung kommen kan, Man sagt auch recht, dafs die Helle ein Thal genannt wirt, so nicht weit von Jerusalem ligt, Die Helle hat ein solche Weite vnd Tieffe defs Thals, dafs es Jerusalem, das ist, dem Thron defs Himmels, darinnen die Einwohner defs Himmlischen Jerusalems seyn vnd wohnen, weit entgegenligt, also dafs die

Verdampten im Wuste defs Thals jmmer wohnen müssen, vnd die Höhe der Statt Jerusalem nicht erreichen können. So wirdt die Helle auch ein Platz genannt, der so weit ist, dafs die Verdampten, so da wohnen müssen, kein Ende daran ersehen mögen. Da ist die Helle auch genannt die brennende Hell, da alles angehen vnd brennen mufs, was dahin kompt, gleich wie ein Stein in einem feuwrigen Ofen, ob wol der Stein vom Feuwer glüendt wirdt, so verbrennt oder verzehrt er sich dennoch nicht, vnnd wirt nur härter davon. Also wird die Seel defs Verdampten jmmerdar brennen, vnd sie doch das Fewer nit verzehren können, sondern nur mehr Pein fühlen. So heifst die Hell auch ein ewige Pein, die weder Anfang, Hoffnung noch Ende hat; Sie heifst auch ein Finsternifs eines Thurns, da man weder die Herrligkeit Gottes, als das Licht, Sonn oder Mond sehen kan, Wann dennoch allda nur ein Helle oder Licht, wie bey euch die finstere, dicke Nacht, so hette man doch die hoffnung eines Scheins. Die Helle hat auch eine Klufft, Chasma genannt, gleich eines Erdbiderns, da er denn anstösset, gibet er eine solche Klufft vnnd Dicke, das vnergründlich ist, da schüttet sich das Erdreich von einander, vnd spüret man aus solcher Tieffe der Klufften, als ob Winde darinnen wehren, Also ist die Helle auch, da es ebenmäfsigen Aufsgang hat, Jetzt weit, dann eng, dann wider weit, vnd so fort an. Die Hell wirdt auch genannt Petra, ein Felsz, vnnd der ist auch etlicher massen gestalt, als ein Saxum, Scopulus, Rupes vnd Cautes, also ist er. Dann die Helle also befestiget, also hat er auch einen Grundt der Hellen gesetzt, gantz hart, spitzig vnd rauch, wie ein hoher Felfz. Sie wirdt auch Carcer genannt; da der Verdampte ewig gefangen seyn mufs. Weiter wirt sie genennet Damnatio, da die Seele in die Helle, als in ewige Gefängnufs, Verurtheilt vnnd Verdampt wirt. Dann die Vrtheil also, wie an öffentlichem Gericht, vber die Vbelthäter vnnd Schuldigen gesprochen wirdt. So heifst sie auch Pernicies, vnd Exitium, ein Verderbnufs, da die Seelen ein solchen Schaden leyden, der sich in Ewigkeit erstreckt.

Theatrum Diabolorum, 1575. bl. 113 ff.

Das wörtlein Helle, meynen etliche, sey daher genommen, dafs es nach dem Capitel, Esai 30 das hellisch Feuwer, warm vnd hell, offt klar vnd gnügsam brennen vnd glüen wirt, als der Ofe, darein die Jüngling bey dem Daniele gesetzt worden. So wirt auch die Helle ein Caminus ignis Mar. 9 Matth. 13 genennet, als ein glüender

Ofe. Daselbst nennets auch der HERR ein ewig Feuwer, da der Gottlose Wurm nicht stirbt, Gleich wie auch Matth. 25. Das nicht aufsgelescht wirdt. Wenn nur einer sich allhie an einen finger brennet, vnd durch das Feuwer sich beschädigte, würde er denn nicht grosse qual daran haben? Wie viel mehr in dem glüenden Fewer, da gentzlich die Menschen mit dem Reichen hineyn müssen, etc. Es wirt Marc. 9. Ignis inextinguibilis. Item Esa. 66. genennt, denn vnser Feuwer kan gelescht werden, aber das ander nicht.

So heifsts auch Topheth, Esa. 30. Item Gehenna, Matth. 5. vnd 8. Mar. 9. Denn also wirt die stätte genennet, dafs sie (die Abgöttischen) jre kinder im Thal defs Manns Hinnem, nit weit von Hierusalem ab, im Stamme Benjamin, pflegten auffzuopfern dem Abgott Moloch vnd seinen Ertzgebildnissen, durch ein glüendes Feuwer, Damit aber, wenn die Kinder in das Feuwer gebracht, und ein jämmerlich Geschrey, von wegen der grossen schmertzen, von sich geben, die Eltern durch jrer Kinder schreyen nit möchten beweget werden, ward auf der Trummen geschlagen, denn ein Trumm heisset auf die Sprach Toph, so heisset Gey, ein Thal, quasi vallis Hinnem, davon besehe der Christliche Leser, 2. Paralip. 28. 33. Item 4. Reg. . . . . . So heifst auch das Feuwer ignis ardens Sulphure, ein feuwrig Pful, der mit Schwebel brennet, Apocalyp. 19. Nun wirt vom Schuebel das Teuffelische Puluer oder das Attlereykraut bereitet, vnd der Schwebel hitzet das Feuwer sehr starck vnd hefftig. So stehet auch im 21. Psalm. Der HErr wirt regen lassen vber die Gottlosen, Blitzen, Feuwer vnd Schwebel, vnd wirt jn ein Vngewitter zu lohn geben, etc. Darumb mufs das Hellische Feuwer sehr heifs vnd warm seyn.

Es wirt auch Carcer auff Griechisch Phylace genannt, oder ein Grub, Math. 5. 1. Petri 3. Apocalypsis. 20. Item von dem heiligen Petro Tartarus 2. Pet. . . . . Es wirt auch die Helle in der Schrifft beschrieben tenebrae exteriores, Matth. 8. 13. 22. Item Psal. 41. Die eusserste Finsternisse, etc. Wenn nur einer allein ein Nacht solte in einem Kercker sitzen, one Licht, vnd hette keine Gesellschaft, jm würde die zeit gar lange seyn, vnd ein hertzlich verlangen nach der Sonnen auffgang haben, etc. Aber in dieser eussersten vnd greuwlichsten Finsternifs kan gar keines Liechtes zugewarten haben.

So nennet auch Christus die Helle supplicium sempiternum, eine ewige straffe.

Fragen wir also, welche Stücke des Faustbuches als aus der gedruckten Litteratur der Kompendien und Praktiken entlehnt zu

bezeichnen wären, so würden folgende Kapitel anzugeben sein: 11, 12, 13, 14, 15 zum Teil, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23 zum Teil, 24, 25, 26, 27 zum Teil, 28, 29, 30, 31, 32; zum Teil auch Kapitel 3. Bei diesen Stücken würde sich die Tätigkeit des Verfassers lediglich auf die Einfügung der aus den Kompendien abgeschriebenen Notizen in die Erzählung beschränkt haben. In welch kläglicher und ungeschickter Weise er diese Einkleidung hergestellt, kann man oben bei den topographischen Stellen beobachten.

Für die nachfolgende Untersuchung kämen die eben angeführten Kapitel also nicht in Betracht.

II.

Zu erschliefsende Quellen.

Das Material über Faust, welches dem Verfasser des Faustbuches zu Gebote stand, scheint im Wesentlichen zunächst aus einzelnen Anekdoten bestanden zu haben. Er hat dieselben in der gleichen kläglichen Weise verbunden, wie die Stellen, welche er sich aus Kompendien und Praktiken zusammenschrieb. Was er von seinem Eignen dazu getan, ist jedenfalls sehr wenig gewesen. Bei einzelnen Zügen kann man allerdings zweifelhaft sein, ob der Autor des Spiefsschen Faustbuches dieselben bereits in der Überlieferung vorfand oder ob sie seiner eignen Erfindung ihren Ursprung verdanken. So bei der Erzählung von den Reueanfällen des Faust (vgl. Anzeiger für deutsches Altertum XIII. 157 f., wo ich wahrscheinlich zu machen gesucht habe, dafs hier eine Nachahmung biblischer Erzählungen vorliege; die mehrfache, sinnlose Wiederholung dieses Zuges gehört jedenfalls dem Verfasser des Faustbuches an). Eben so kann man über das Verhältnis einiger Kapitel zu einander verschiedener Meinung sein. So z. B. bei Kapitel 35 und 56, auf deren Verwandtschaft schon Erich Schmidt, Goethe-Jahrbuch III. 102 aufmerksam gemacht hat. Beide Kapitel erzählen offenbar denselben Vorgang (der Ritter, dem Faust ein Hirschgeweih auf den Kopf gezaubert, versucht sich zu rächen, wird aber durch Spiegelbilder geäfft), das 35. Kapitel kurz und sachgemäfs, das 56. dagegen umständlich und breit, das letztere schlieſslich als Moral der ganzen Erzählung das Sprichwort anführend: Wer sich an Kessel reibt, empfeht gerne Ron, welches im jüngeren Hildebrandsliede so hübsch verwertet worden ist. Dabei sind nun zwei Fälle möglich: entweder der Verfasser des Faustbuches fand beide Varianten

bereits in der Überlieferung vor und nahm beide unbedenklich auf, ohne zu erkennen, daſs es sich in beiden Fällen um den gleichen Vorgang handelte, oder nur das erstere Stück (welches sich offenbar als das ursprünglichere ausweist) stammt aus der Überlieferung und das zweite ist eine von dem Verfasser selbst verfertigte und von ihm an ganz unpassender Stelle eingefügte Umschreibung des fünfunddreiſsigsten Kapitels. Die gröſsere Wahrscheinlichkeit würde wohl für den ersteren Fall sprechen.

Nur aus einer so kläglichen Redaktion des gesamten Materials, wie sie der zuletzt angenommene Fall zur Voraussetzung hat, läſst es sich auch erklären, daſs der Verfasser des Faustbuches bei der Zusammenstellung der einzelnen Geschichten sich nicht die geringste Mühe gab, eine gewisse Einheitlichkeit in der Beurteilung des Faust herzustellen, sondern die verschiedenen Auffassungen, die ihm seine Quellen boten, ruhig nebeneinander stehen lieſs. So ist denn dieser Faust den mannigfachsten Metamorphosen unterworfen und erscheint in vielfach wechselnder Gestalt; verlangt er in der zweiten mit Mephostophiles aufgerichteten Verschreibung (Kapitel 4; S. 16f., Neudruck S. 18) im Wesentlichen nur nach Zaubermacht, so hat er sich nach dem ersten Vertrag (Kapitel 3, S. 12, Neudruck S. 16) dem Teufel nur deshalb ergeben, um die Wahrheit zu erforschen und um (wie es in der Verschreibung, Kapitel 6 heiſst, in welcher die Gedanken der ersten Verschreibung wieder auftauchen) „die Elemente zu speculieren“. Erscheint er in einzelnen Geschichten als ein ganz gemeiner Gauner und Betrüger (vgl. Kapitel 38 und 39, S. 147 ff., Neudruck S. 81 ff.), so tritt er in anderen als Bestrafer des Bösen auf; so wenn er z. B. den Bauer, den er um einen Platz auf seinem Wagen bittet, nur prüfen will „ob auch ein Gütigkeit bey jhme zufinden were“ und ihn, als sich das Gegenteil ausweist, empfindlich bestraft, sich dann aber, als er die Reue des Bauern sieht, durch dessen Demut versöhnen läſst und ihm, indem er ihm die Strafe wenigstens zum Teil erläſst, die Lehre giebt: „Er solts keinem andern mehr thun, dann kein schändtlicher ding were, als Vntrew vnd Vndanckbarkeit, darzu der Stoltz so mit vnderläufft.“ (Kapitel 50, S. 177, Neudruck S. 96.)

Es sind offenbar zwei ganz verschiedene Traditionen, aus denen diese Züge geflossen sind. Aus der Tatsache, daſs diese beiden Auffassungen der Gestalt des Faust hier unbeanstandet neben einander stehen geblieben sind, kann man Folgendes schlieſsen: Hat der Compilator bei der Aneinanderreihung der einzelnen Geschichten eine

redaktionelle Tätigkeit überhaupt geübt, so kann sich dieselbe nur auf die Form, nicht auf den Inhalt der Erzählungen beziehen. Denn inhaltlich vermögen wir deutlich zwei Auffassungen zu unterscheiden, deren eine den Faust etwas idealisiert, während die andere ihn herabdrückt. Hätte der Verfasser inhaltlich irgend welche Veränderungen vorgenommen, so müfste er doch zuerst den Versuch gemacht haben, diesen auffallenden Unterschied zu verwischen.*)

Ist es nun wahrscheinlich, dafs der Verfasser des Faustbuches im Einzelnen formelle Änderungen an den ihm zugekommenen Geschichten vorgenommen hat? Ich glaube, ja. Denn auch jene Züge, welche uns Faust in einem edleren Lichte erscheinen lassen, sind mit geringen Ausnahmen, die sogleich erörtert werden sollen, so nüchtern, platt und mit so kläglicher Verständnislosigkeit erzählt worden, dafs man sich der Vermutung nicht entschlagen kann, diese Einkleidung rühre von dem Verfasser des Faustbuches selbst her. Allerdings mufs die Möglichkeit zugegeben werden, dafs dem Verfasser des Faustbuches die betreffenden Geschichten bereits in dieser Fassung zugekommen sein können, aber bei der Persönlichkeit des Verfassers, wie sie uns durchweg entgegentritt, liegt die erstere Annahme näher.

Mufs man sich nun in den meisten Fällen jene Tradition, in welcher Faust als der gewaltige, nach Wahrheit strebende Forscher erscheint, erst rekonstruieren, indem man die einfältige Einkleidung abstreift, in welche der Autor des Faustbuches oder seine Vorgänger sie gehüllt haben, so tauchen dagegen zweimal aus dem Wust platten und schalen Geschwätzes Worte auf, welche sowohl im Inhalt als in der Form von dem sonstigen Stil des Buches, auch in denjenigen Partien, in welchen Fausts Gestalt in besserem Lichte erscheint, sich durchaus abheben. Das sind die beiden Stellen; S. 6 (Kapitel 2) name an sich Adlers Flügel, wolte alle Gründ am Himmel vnd Frden erforschen und S. 19 (Kapitel 5) wie den Riesen war, darvon die Poeten dichten, dafs sie die Berg zusammen tragen, vnd wider Gott kriegen wolten, ja wie dem bösen Engel, der sich wider Gott setzte.**) In diesen beiden kurzen Stellen wird die Gröfse der Forschernatur in

*) Womit natürlich nicht ausgeschlossen ist, dafs der Verfasser des Faustbuches einzelne Situationen, die ihn besonders interessierten, näher ausgeführt, wohl auch in theologisch-seelsorgerischem Interesse Einzelnes selbständig erfunden hat.

**) Man ,vgl. dazu übrigens Kirchhoff, Wendunmuth, I. 27. (Bd. I S. 41 der Ausgabe von Oesterley.) Es ist von Caligula die Rede: Wie er aber gar ein eisenfresser seyn, als die giganten berg auff einander tragen, und gott den himmel stürmen wolte etc.

herrlicher Weise erfafst und die Worte, in denen dieser Gedanke zum Ausdruck gebracht wird, sind von einem erhabenen Hauch der Poesie durchweht. Da beide Stellen in einem so auffälligen Kontrast zu dem sonstigen Ton des Buches stehen, so kann man jedenfalls als sicher annehmen, dafs sie nicht von dem Verfasser des Faustbuches herrühren. Aber wie läfst sich nun das Verhältnis erklären? Haben wir in jenen beiden Stellen noch einen Rest der ursprünglichen Fassung jener den Faust idealisierenden Tradition?

Gegen diese Annahme aber spricht folgende Tatsache: Die erste Stelle nämlich ist, wie zuerst Scherer beobachtet hat, offenbar nachträglich eingeschoben worden. Hat nun irgend ein poetischer Freund des Autors, dem das Buch vielleicht zur Durchsicht und Begutachtung übergeben worden ist, diese herrlichen Worte nachträglich eingefügt? Oder hat der Verfasser des Faustbuches selbst noch aus einer ihm nach der Vollendung seines Buches zugekommenen Darstellung geschöpft, in welcher eine höhere Auffassung der Sage mit poetischem Geist durchgeführt war?

Die letztere Vermutung würde zu kühn erscheinen, wenn wir nicht tatsächlich aus einer solchen Behandlung grofse Stücke besäfsen. Ich meine die fünf Erfurter Geschichten, welche nebst einer in Leipzig sich abspielenden Anekdote in die Berliner Ausgabe des Faustbuches von 1590 aufgenommen worden sind. Dafs diese fünf Geschichten das Bruchstück einer gröfseren, die ganze Geschichte Fausts umfassenden, Darstellung sind, beweist meiner Ansicht nach nicht allein die kunstmäfsige, die Hand eines einzigen Verfassers verratende Behandlung, der innere Zusammenhang der einzelnen Geschichten, sondern geht auch aus der Tatsache hervor, dafs der Inhalt einer Erzählung des Faustbuches von 1587 auch zum Gegenstande eines Kapitels der Erfurter Überlieferung gemacht worden ist. Es handelt sich um die Warnung Fausts. Die Erfindung, dafs einem hochstrebenden, anscheinend vermessenen Menschen ein Warner die möglichen Folgen seines Treibens auseinandersetzt, kehrt im sechzehnten Jahrhundert mehrfach wieder: es genügt an Huttens zwei Dialoge zu erinnern, wo Sickingen und Luther in ähnlicher Weise gewarnt werden. Aber welch ein Unterschied zwischen den beiden Behandlungen dieses Motivs im Spiefsschen Faustbuch und in der Erfurter Geschichte! Wie kläglich offenbart sich in jener der armselige pfäffische Geist, wenn man sie neben die herrliche erfundene Erzählung stellt. Im Faustbuch von

1587*) wird Faust, sobald der Warner an ihn herantritt, sofort zerknirscht und reuig und erst auf die Drohung des Mephostophiles, er werde ihn zerreifsen, wendet er sich wieder dem Teufel zu und wird nun dem alten Mann, der ihn gewarnt hat, so feindlich gesinnt, dafs er ihm einen Teufel in seine Kammer schickt, der indessen dem frommen Mann nichts anhaben kann. Wie anders in der Erfurter Überlieferung! Hier erklärt Faust seinem Warner, dafs er, da er von Gott abtrünnig geworden, nun nicht auch noch von dem Teufel abtrünnig werden wolle. Der Teufel habe ihm Alles gehalten, was er versprochen und es würde demnach nicht ehrlich und rühmlich von ihm (Faust) sein, wenn er dem Teufel nicht die Treue halten wollte.**)

Aus dieser Region stammen jene beiden Stellen, die zu dem ganzen Ton des Faustbuches in einem so auffälligen Kontrast stehen. Ob sie einen direkten Zusammenhang mit jener Darstellung hatten, als deren Bruchstück wir die Erfurter Geschichten bezeichnet haben? Mit Sicherheit nachweisen läfst sich ein solcher Zusammenhang nicht, aber er ist nicht unwahrscheinlich. Jedenfalls dürfen wir annehmen, dafs um die Zeit, in welcher jene den Faust niederdrückende Tradition im Faustbuche von 1587 ihre Fixierung fand, auch die den Faust idealisierende Tradition, welche wir im Faustbuch trotz der starken Übermalung ebenfalls verfolgen können, litterarisch fixiert wurde. Rückt man jene beiden Stellen aus dem Spiefsschen Faustbuch mit den Erfurter Geschichten zusammen, so kann man sich ungefähr ein Bild von der Beschaffenheit dieser Darstellung entwerfen.

III.

Der Teufel im Mönchsgewand.

Im Anschlufs an die vorstehenden Untersuchungen möge es mir gestattet sein, die Entstehung und Verbreitung eines im Faustbuche vorkommenden Typus näher zu verfolgen. Im Faustbuch erscheint der Teufel dem Faust mehrfach in der Gestalt eines Mönchs, vgl. S. 10, Neudruck 15. Bald darauff endert sich der Teuffel vnd Geist in

---

*) S. 181 ff., 187 ff. (S. 37 ff., 100 f. des Neudrucks).

**) Braunes Neudruck, S. 138 ff. Zu dem were es nicht ehrlich noch mir rhümlich nachzusagen, das ich mein Brieff vnd Siegel, das doch mit meinem Blut gestellet, widerlauffen solte, so hat mir der Teuffel auch redlich gehalten, was er mir zugesagt, darumb wil ich jm wider redlich halten, was ich jm zugesagt vnd verschrieben.

Gestalt eines grauwen Münchs. S. 18, Neudruck 19 dem (dem Teufel) aufferlegte er, dafs, so offt er jn forderte, er jm in gestallt vnd Kleydung eines Franciscaner Münchs mit einem Glöcklin erscheinen solte. S. 26 f., Neudruck 23. Darauff gienge Mephostophiles der Geist zu D. Fausto in die Stuben hinein, in Gestalt vnd Form eines Münchs. S. 29 (Neudruck 24) (Mephostophiles), der jmmerdar in gestallt eines Mönchs vor jhme wandelte.

Bei dem Wert, den der Verfasser des Faustbuches augenscheinlich auf diese Verkleidung des Teufels legte, scheint es wol nicht unnütz zu sein, dieser merkwürdigen Gestalt im Einzelnen nachzugehen. Im Zeitalter der Reformation tritt dieselbe, soviel ich weifs, zuerst in dem bekannten Dialog: Luther mit dem Teufel*) auf, auf welchen schon Scherer**) im Zusammenhange mit Faust hingewiesen hat. Der Teufel kommt zu Luther in „eyns Prediger Münchsgestalt" und versucht ihn zum Schweigen zu bestimmen, indem er ihm als Belohnung den Kardinalshut zusichert. Aber Luther bleibt fest und läfst sich nicht von den Lockungen des Bösen umgarnen; da flieht der Teufel; „Martinus aber danckt Gott das er jn so eine arme verfluchte creatur also in seynem glauben erhalten hat."

Fragt man nach dem Grunde, weshalb der Verfasser des Dialogs den Teufel grade in dieser Verkleidung erscheinen liefs, so ergiebt sich hier ganz deutlich, dafs der Teufel diese Gestalt wählt, weil er in ihr mit Martin ohne jedes Aufsehen verkehren kann. Martin war selbst noch Mönch; der Gesandte der Hölle glaubt daher, sowohl ihm als Anderen am unverdächtigsten zu sein, wenn er ebenfalls die Gestalt des Mönchs annimmt. Allerdings mögen bei dem Verfasser des Dialogs auch polemische Tendenzen gegen das Mönchstum mafsgebend gewesen sein, aber sie kommen sicher nicht in erster Linie in Betracht.

Die Versuchung Luthers, wie sie uns in diesem Dialog dargestellt wird, erinnert lebhaft an ältere Heiligen-Versuchungen, die wir aus den Heiligenleben kennen. Eine direkte Einwirkung auf unseren Dialog wird man noch am ehesten von der Versuchung des heiligen Martin annehmen können, die Chamisso in so anmutiger Weise wieder

*) Ein schöner Dialogus von | Martino Luther, von der geschicktẽ Bot | schafft aufs d' Helle, die falsche geyst | ligkeit vnd das Wort Gottes belan- | gen, gantz hübsch zu lesen. Anno M. D.XXiij. Darunter ein Titelbild, das unten näher beschrieben werden soll.

**) Geschichte der deutschen Litteratur[2] S. 392.

erzählt hat. Dem heiligen Martinus erschien nämlich, wie er selbst seinem Biographen erzählt hat, der Teufel in königlichem Gewande, mit Krone, prachtvollem Kleide und majestätischer Miene und gab sich für Christus aus. Martinus aber ruft ihm zu: „Non se . . . Jesus Dominus purpuratum et diademate renitentem venturum esse praedicit. Ego Christum, nisi in eo habitu formaque qua passus est, nisi crucis stigmatu praeferentem, venisse non credam.“ Ad hanc ille vocem statim ut fumus evanuit, et cellulam tanto fetore complevit, ut indubia iudicia relinqueret, diabolum se fuisse. (Sulpicii Severi, de vita b. Martini liber unus, c. 24 Migne, Patrologia XX. S. 174.)

Der Dialog: Luther mit dem Teufel ist, wie schon erwähnt, mit einem Titelbilde versehen. Dasfelbe stellt folgende Situation dar: der Teufel mit Glatze versehen, auch mit der Kutte bekleidet, doch so, dafs seine wie Greifenklauen gestalteten Füfse darunter hervorsehen, klopft an die Thür eines Hauses; Luther, ebenfalls mit Glatze und in der Kutte, sieht zum Fenster hinaus. Rechts von dem Hause eine auf einem Berge gelegene Stadt.

Ganz ebenso, wie der Teufel auf diesem Titelbilde dargestellt ist, erscheiht er dann in Johannes Chryseus' „Hofteufel“, so dafs eine direkte Einwirkung des Dialogs auf Chryseus sich nicht abweisen läfst. Auch der „Hofteufel“ hat sich in eine Kutte gesteckt und erklärt, niemand werde ihn kennen, wenn er nicht seine Füfse anschaue. So ausgerüstet will er nun den Daniel, dieses „Ideal eines protestantischen Geistlichen“ durch seine Ränke zu Grunde richten; aber es gelingt ihm nicht und er mufs unverrichteter Sache wieder abziehen; denn, wie es mit einer leichten Veränderung der schönen Verse Luthers auf Johann den Beständigen heifst: (Hofteuffel. Frankf. a. M. 1566. III. 1.)

Denn die auf jn (Gott) vertrawn allzeit,
Den mufs nit schaden des Neidharts neid,
Es zürne gleich der Teuffl vnd Welt,
Den sieg er doch zuletzt behelt.

Von dem Teufel in der Mönchskutte, der in Kielmanns Tetzelocramia als „Hoffteuffel“ auftritt, besonders zu reden, hat man keine Veranlassung, da derselbe im Wesentlichen der Hofteufel des Chryseus ist. Denn Kielmann hat nicht blofs „direkt oder indirekt von Chryseus gelernt“ (Scherer in der Allgemeinen Deutschen Biographie XV. 714), sondern er hat ihn in den Partien, in welchen der Hofteufel auftritt,

wörtlich ausgeschrieben und im Grofsen und Ganzen nur unwesentliche Änderungen hinzugefügt.*) Die folgende Nebeneinanderstellung möge das Verhältnis veranschaulichen:

Chryseus, Hofteufel, IV. 1.

Hab ich doch all mein Lust daran,
Weil mirs so fein von stat thut gan,
. . . . Dazu mich sonderlich helffen kan,
Das ich so feine Leut hie han,
Die ich auch so gantz willig find
Und hab an jn ein recht gesind,
Mit bofsheit sind schier vber mich. etc.

Kielmann, Tetzelocramia, Wittenberg. 1617. III. 2.

Hab ich doch all meine Lust daran,
Weil mirs so wol von stat thut gahn . . . .
Dazu mir sondrlich helffen kan,
Das sie so feine Leut da han,
Bischoff, Cardinal vnd solch Gesind,
Die ich bereit vnd willig findt,
Alles nach meinen Willn zu machn...
Mit bofsheitsinds fast vber mich. etc.

Auch in Theodor Bezas' Tragödie: Le Sacrifice d'Abraham (von welcher auch unter dem Titel: Abraham sacrificans eine lateinische Übersetzung erschien, die mir nicht zugänglich gewesen ist; der unten zitierte Neudruck der französischen Tragödie verzeichnet eine Ausgabe der lateinischen Übersetzung von 1598; Goedeke, Grundris, II. [2] S. 144 eine solche von 1599) erscheint der Teufel in der Mönchskutte und ruft aus, dieses Kleid werde dem Menschengeschlecht so viel Schaden bringen, dafs er selbst mit der Welt Mitleid haben müfste, wenn nicht grade der Neid die Eigenschaft wäre, die im Überflufs bei ihm vorhanden wäre. (Tragedie françoise du sacrifice d'Abraham auteur Theodore de Beze. Réimprimé fidèlement sur l'édition de Genève 1576. Genf und Paris 1856. S. 21 f.)

*) Diese für die Geschichte des deutschen Dramas im Zeitalter der Reformation nicht unwichtige Tatsache ist bisher, so viei ich weifs, noch nirgends bemerkt worden, auch in der neusten Gesamtdarstellung des deutschen Dramas im 16. Jahrhundert nicht (H. Holstein, die Reformation im Spiegel des Dramas. Halle 1886.) wo Chryseus' Hofteufel und Kielmanns Tetzeiocramia ausführlich analysiert werden. Man vgl. noch folgende Stelle:

Hofteufel, III. 3.	Tetzelocramia, I. 6.
Dystyges. Sieh da ein Mönch ein seltzam thier.	Religio. Sieh da, ein Münch ein seltzam Thier,
Stehn mir die har gen berg doch schier.	Stehn mir die Haar gen berg doch schier

Dazu vgl. man auch den Monolog des Hofteufels, Chryseus II. 1. Kielmann, I. 3.

Es erscheint uns jetzt unbegreiflich, wie ein Dichter von immerhin nicht unbedeutender poetischer und dramatischer Kraft, wie es Kielmann doch thatsächlich war, sich in einzelnen Partieen seines Dramas so sklavisch einem fremden Vorbilde anschliefsen konnte.

Voila comment depuis l'homme premier,
Heureusement i'ay suiui ce mestier,
Et poursuiuray-quoy qu'en doiue aduenir,
Tant que pourray cest habit maintenir.
Habit encor'en ce monde incognu,
Mais qui sera un iour si bien cognu,
Qu'il n'y aura ne uille ne uillage,
Qui ne le uoye à son tresgrand dommage.
O froc, ô froc tant de mauz tu feras,
Et tant d'abus en plein iour couuriras.
— Ce froc, ce froc un iour cognue sera,
Et tant de maux au monde apportera,
Que si n'estoit l'enuie dont i'abonde,
J'auroy pitié moy-mesme de ce monde.

So beliebt war augenscheinlich die Gestalt des Teufels im Mönchsgewand im ausgehenden sechzehnten Jahrhundert, dafs man sie in das Vor- und Urbild aller Versuchungsgeschichten, die Versuchung Jesu hineintrug. In Fischarts Jesuiterhütlein erklärt der Teufel, dafs, als er Gottes Sohn habe überlisten wollen, er die „Einsiedlerkapp" gebraucht habe. Die einzelnen Bestandteile dieser Kutte werden dann allerdings in Fischarts Manier allegorisch ausgedeutet. (Fischart, Jesuiterhütlein, V. 143 ff. Ausg. v. Kurz, Fischarts sämtliche Dichtungen, Bd. II. S. 245.

Vnd Erstlich wollen wir zur Hand
Aufs aller Farb, Thuch vnd Gewand
Aufs Weifs, Schwartz, Blo, Gelb, Rot vnd Gro
Ein Eynigs Spitzhorn machen do.
Das soll zusammen genähet sein
Aufs Faulkeyt vn Eynfaltigem Schein,
Mit der Nadel der Heuchelei
Vnd dem Faden der Teuscherei.
Vnd soll heissen ein kuttenkapp,
Wie ichs dan schon hie geschnitten hab.
Den jhr wüfst, dafs ich in der wüsten,
Als ich Gottes Son wolt vberlisten
In der Ersten Versuchung hab
Gebraucht diese Einsiedlerkapp.

Da wir den Verfasser des Faustbuches aller Wahrscheinlichkeit nach in Speyer zu suchen haben, so darf die Thatsache nicht unerwähnt bleiben, dafs im Jahr 1530 zu Speyer in einer Nacht Dämonen in Mönchsgestalt erschienen sein sollen. Das Ereignis mufs aufserordentlichen Eindruck gemacht haben; denn nicht allein, dafs wir mehrere von Speyer ausgehende Berichte über dasfelbe besitzen — einer derselben soll sogleich mitgeteilt werden —, man hat auch aufserhalb Speyers das angebliche Wunder lebhaft erörtert. So besitzen wir von Georg Sabinus eine umfängliche Elegie de spectro Spirensi. (Georgii Sabini Brandeburgensis Poemata. 1606. S. 8 ff. Lib. I. Eleg. 3.) In derselben wird das Ereignis ausführlich erzählt; dann sucht der Dichter die Deutung des unheilverkündenden Zeichens zu finden (a. a. O. S. 13):

Expositurus eram, si res interprete egeret,
   Spectra quid infesti daemonis ista velint.
Effera Germanos agitat discordia reges,
   Proque cuculligeris impia bella parant.
Haec ea tempestas, hic impa ordo rotarum,
   Haec et cum fumo lucida flamma fuit.
Sed deus est nobis orandus, ut arma quiescant;
   Ille precaturis mitia fata dabit.

Der Bericht über das Wunder, der in den nachfolgenden Zeilen mitgeteilt wird, ist ein (einschliefslich des Titelblattes) aus vier Blättern bestehendes Flugblatt; die letzte Seite ist aber leer, die vorletzte nur halb bedruckt. Der Titel lautet: Neü warhafftig | vnd Wunderbarlich ge- | schichte, welche sich bey | Speyr am Rein, den xviij. xix. vnd | xx. tag Julij begeben hat, welchs | ein namhafftiger Burger von | Speyr einem Burger zü Nij | remberg zügeschriben hat | Anno M.D.XXX. Darunter ein Titelbild: links drei Männer in Fischertracht, vor ihnen mehrere Mönche, links, rechts und in der Mitte Bäume und Gebüsche. — Ich lasse nunmehr die Erzählung selbst folgen.

Bey vns in der stadt Speyr gepiet, auff dem Rein, ist yetz ein grofs seltsam geschicht geschehen, die hab jch eygentlich erkündigt, vnd amptshalben, bey pflicht vnd ayden die warheit erfaren, Vnd ist auff Montag den xviij. Juli geschehen, Das drey Fischer sind vnterhalb Speyr auff eim Salmengrund gelegen die zeyt erwarten Salmen zü fangen, vnd als sie am Montag gefaren, gegen der nacht jre garn gewaschen, vnd nach jrem geprauch auffgehenckt, haben sich darnach

schlaffen gelegt bis gegen tag wider zü faren, Vnd vor mitternacht ist eyn person zü eynem Fischer, so bey den garnen gelegen, kumen, den geweckt, vnd gesagt, er sol jn vber Reyn furen. Das hat der Fischer on forcht oder schrecken gern gethan, vnd ist zn seynem schiflein gangen, da hat derselbe zum fischer gesagt, er sol in das schiff geen. Da sind als bald noch fünff oder sechs person in münch gestalt kumen, in das schiff gangen, vnd sind also stracks vber Reyn gefaren, vnd daselbs aufsgangen, alsbald ist das schifleyn bald wider vber Rein gangen, daselbs solcher person mer gestanden, die auch inn das schiff gangen, vnd wie die ersten vber Rein gefaren vnd hat niemant nichts geredt, vnd ist der Fischer wider in seyn leger gangen vnd sich schlaffen gelegt. Aber des morgens gegen tag, als er nach jrer gewonheit solt nach Salmen faren ist der fischer aller seyner glider kranck, schwach vnd gleych als lam gewesen, hat er seyn gesellen gerüfft, die sind als bald kumen, vnd haben jm in das schiff geholffen vnd angefangen, aber nichts mögen fangen, da hat er seinen gesellen alle handlung gesagt, wie das er dise nacht habe münch gefürt, dauon er als müd vnd kranck sey, Doch ist es alfs bald wider besser worden. Darnach am Dinstag den xix. Julij, sind die drey fischer bey eynander in jrer hüten gelegen. Da ist aber ein Münch kumen, den andern fischer geweckt vnd gesagt, Er sol jn vber Rein füren, der hats auch gehorsamlich gethan, vnd als sie zu dem schiff kumen, hat der Münch gesagt, das schiff sey zu kleyn, darinn wöll er nicht faren. Darauff der Fischer geantwort, er hab keyn anders. Sagt der Münch, er soll mit jm gehen, vnd sind den Rein abgangen, Vnd ein grofs schiff am Rein gestanden, darein sie beid gangen, vnd als bald sind auff zwölff person alle als Münch in weifs vnd schwartz, als maulprunner gekleidt, gangen, grofs lang gerad person gewesen, vnd nach seyner achtung, haben die Münch lang krum nasen gehabt, die sind alle in das schiff gangen, vnd sey das schiff alsbald vom land vber Rein gangen. Als dieselben Münch aufs dem schiff sind gangen, vnd wider vber Reyn gefaren, daselbs aufsgangen. Wo die Münch zü beyden seyten, vnd das schiffe, sey hin kumen, weifs der fischer nit. Der fischer am morgen als jn sein mitgesellen erweckt, hat er nit gewist, wo er gewesen, vnd wie er wider zü seynen gesellen in das leger kumen sey, Er ist als bald krank gewesen, das er sich nit anders dann sterbens hat vertröst, vnd in der hüten krank gelegen bis auff den Suntag, das er nit hat mögen geen oder steen, darnach hat jn seyn meyster in eim schiff gen Speyr

gefürt jm handlung gethan, vnd ist lang zeyt kranck, vnd jm seyn angesicht zerschwollen, vnnd der mundt mit platern aufsgeprochen gewesen, es wirt aber auf genaden mit disem Fischer alle tag besser. Verner am Mittwoch den xx. tag Julij in der nacht, ist der dritt, da die drey Fischer auch bey einander in jrer hütten gelegen vnd geschlaffen, erweckt vnd geruffen worden er sol sie vber rein füren, Das hat auch er gehorsam gethan, auffgestanden, zu jhrem schiff gangen, da hat eyner in eyns Münchs gestalt gesagt, Er sol ein Nebe holen. Sagt der Fischer, Er wifs kein zu bestellen. Antwort der Münch ernstlich, das er bald ein Nebe brecht. Darauff ist der Fischer den Reyn auffgangen, in willen ein Nebe an dem loscheimer farn zu holen, vnd als er angefangen zü gehen, hat er (nach seiner achtung) eylend müssen vber stauden, stöck vnd graben, wasser vnd hecken lauffen, vnd hat also die Nebe den Rein hinab bis an das ende, da die Münch gewesen, bracht, da sind vil Münch in aller hant kleidung, gros vnd kleyn, in schwartzen, weyssen, grawen vnd andern farben, in das schiff gangen, vnd niemandt nichts geredt, vnd stracks vber Reyn gefaren. Vnd als sie vber Reyn kummen, vnd an demselben ende hecken vnd baum gewesen haben die Münch nicht wöllen aufsgehen, vnd eyner zü dem Fischer gesagt, er sol weyter den Rein auff faren. Vnd sey das schiff selbs den Rein auff, bifs an die klebath, nahend bey der stadt Speyr, an die zoll widergefaren, vnd da aufsgangen. Wo aber die Münch hin kumen, wo auch das schiff, vnd wie er wider zu seynem gesellen in die hüten kumen sey, jm nicht wissendt. Vnndt des morgens ist die Nebe wider am furdt an jhrerstat, wie des abendts gestanden funden, Vnd sey der Fischer am morgen von seyn gesellen auch geweckt, vnd mit jnen nach Salmen gefaren, Vnd ist disem Fischer keyn schad geschehen. Was solchs bedeut vnd daraufs folgt, das wöll Gott der Allmechtig, nach seynem willen zum besten, nach vnser seelen heyl ordenen, Amen.

Bei dem Aufsehen, welches die angebliche Erscheinung auch aufserhalb Speyer hervorgerufen zu haben scheint, ist man wohl berechtigt anzunehmen, dafs in Speyer selbst nach fünfzig Jahren die Erinnerung an das Wunder noch nicht erloschen war. Dafs der Verfasser des Faustbuches, wenn er den Teufel im Mönchsgewand einführt, unter dem Einflufs dieser Erzählung steht, kann man nicht direkt behaupten; jedenfalls aber darf man bei der Betrachtung dieses Typus die merkwürdige Geschichte nicht übergehen.

Berlin.

Über das Naturgefühl in alter und neuer Poesie.

Von

Karl Konrad Hense.

Im ersten Bande der „Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte“ hat Alfred Biese seine gehaltvollen Studien über „die ästhetische Naturbeseelung in antiker und moderner Poesie“ veröffentlicht, nachdem er bereits 1882 und 1884 die beiden Teile seines Werkes: „Die Entwickelung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern“ (Kiel, Lipsius & Fischer) hatte erscheinen lassen. Er betrat damit ein Gebiet, welches seit einer Reihe von Jahren von vielen Gelehrten geliebt und angebaut worden ist. Mit der Litteratur, welche die Naturanschauung oder das Naturgefühl der Alten behandelt, vollständig bekannt, hat Biese dieselbe mit Selbständigkeit und Kritik, mit Zustimmung und Widerlegung, benutzt. Vor allen Dingen aber hat er aus den Quellen der Dichter und Schriftsteller des klassischen Altertums selbständig geschöpft. Sein Verdienst besteht aber weiter in der geschmackvollen Auffassung des Gegenstandes, sowie in der fesselnden Darstellung. Unter den Schriften über Naturanschauung und Naturgefühl der Alten ist die seinige die ausführlichste und wird den Gegenstand für geraume Zeit erschöpft haben. Er hat den einzig richtigen Weg der Forschung betreten, den schon vor ihm K. Woermann in der vortrefflichen Schrift: „Über den landschaftlichen Natursinn der Griechen und Römer“ (München, 1871) gegangen war, den Gegenstand historisch, d. h. in seiner Entwickelung auf dem gesamten Gebiete der antiken Litteratur, zu behandeln. Da ich selbst bereits seit einer Reihe von Jahren mich an diesen Studien beteiligt habe (K. K. Hense, Poetische Personifikation in griechischen Dichtungen etc., Halle 1868, Beseelende Personifikation in griechischen Dichtungen etc., zwei Programme, Parchim 1874 und Schwerin 1877), so möchte ich im Anschlufs an Bieses frühere Werke, sowie an seine in dieser

Zeitschrift bereits erschienenen Aufsätze*) noch einige Bemerkungen meinerseits über denselben Gegenstand anreihen.

Diejenigen, welche den Alten nur in sehr eingeschränkter Weise Liebe zur Natur zugestanden, wie Schiller, gingen von einem bestimmten Kreise von Dichtern aus, der die gesamte Litteratur der Griechen und Römer nicht umfafste. Schiller kannte, liebte und bewunderte den Homer, dessen Verse auch in seinen Dichtungen oft wiedertönen; er kannte die griechischen Tragiker: er schöpfte aus Aeschylus für seine Dichtung; er wollte mit des Sophokles König Oedipus in der Braut von Messina wetteifern; der zur Reflexion so sehr geneigte Euripides scheint seine Liebe besonders besessen zu haben. Demnach mag man sich wundern, dafs sein Urteil über den Natursinn der Griechen so beschränkend ausgefallen ist. Denn diese Dichter, welche Schiller kannte, mögen mit Ausnahme des Euripides noch auf einem naiven Standpunkte stehen, ihre Naturliebe ist unzweifelhaft. Homer stellt uns die schöne Natur, in welcher sich die Grotte der Kalypso befindet, mit sachlicher Treue dar; er zählt uns mit Sorgfalt die anmutigen Erscheinungen auf, welche den Reiz der Gegend bilden und ausmachen. Das Herz des Dichters scheint nicht mitzusprechen; aber er verlegt seine eigene Empfindung in das Gemüt des Gottes Hermes, welcher, von Bewunderung der schönen Natur ergriffen, sie durch sein Staunen preist. Kann die Empfindung für Naturschönheit stärker hervortreten, als wenn ein Gott selbst von ihr so tief und lebhaft gefesselt wird? Dasselbe Verhältnis findet bei Sophokles statt in dem berühmten Chore des Oedipus auf Kolonos, wo der greise Dichter den Hain seines Geburtsortes mit liebevoller Erinnerung schildert. Auch hier sind es Gottheiten, deren Auge an den Schönheiten der Natur sich weidet, deren Herz diese Gegend liebevoll aufsucht, deren Schutz den Beweis liefert, wie lieb und teuer diese Natur von Kolonos Göttern und Menschen ist. Bei Euripides mag man sich, um seine Naturliebe zu vergegenwärtigen, an das Loblied auf Athen in der Medea (824 ff.) erinnern, an die Schilderung „unentweihter Haineseinsamkeit“ im Hippolytus (73 ff.); der Chor in der „Iphigenie auf Tauris“ (1094 ff.) drückt sein Verlangen nach Hellas aus und, dem klagenden Vogel Halkyone sich vergleichend, sehnt er sich nach dem

*) Sie bilden jetzt einen Teil des soeben im Verlage von Veit & Co. (Leipzig) erscheinenden Werkes: die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Von Alfred Biese. (VIII, 460 S.) Anm. d. Red.

Glück der Artemis, die an dem kynthischen Hügel waltet bei Palmen üppig belaubt, bei Lorbeer reichen Gezweigs, beim Weihkranz des heiligen Ölbaumes, wo Leto sie gebar, und am See, wo kreisend die Flut wirbelt und Schwäne, mit Sang vertraute, den Musen ihr Lied weihen"; hier vernehmen wir bereits die Töne sentimentalen Naturgefühls und die Sehnsucht versetzt uns in die Empfindungen moderner Dichter, wie Schillers in Maria Stuart.

Die Beseelung der Natur, ein besonders stark ausgeprägter Zug des Naturgefühls bei den späteren griechischen und römischen Dichtern, tritt bereits bei Homer und den dramatischen Dichtern der Griechen hervor, und die Anrede, welche Prometheus bei Aeschylus, Aias und Philoktet bei Sophokles an die Natur richten, beweist eine starke Naturempfindung, die sich in tiefer Rührung entwickelt, wenn König Oedipus (1398) den Schauplatz seines Vatermordes anruft und demselben Erinnerung an seine Tat beimifst.

In dem Verhältnisse der antiken Dichter zur Tierwelt vermifste Gervinus (Geschichte der poetischen National-Litteratur der Deutschen, I[4], 113) den alten Waldgeruch, welcher einen Jakob Grimm nach seinem eigenen Ausdruck aus dem deutschen Tiergedicht anwehte. „Das ganze Altertum," sagt Gervinus, „kennt keine Freude an der Natur" und schränkt diese verwegene Behauptung durch die Bemerkung ein, dafs das Altertum in seinem Absinken der germanischen Natur entgegengekommen sei. Wir wollen in bezug auf die Liebe der Alten zur Tierwelt auf die feinen Bemerkungen, welche Fr. von Vischer in seiner berühmten Ästhetik (II, 457) über dieses Verhältnis ausgesprochen hat, verweisen. Wenn aber Gervinus den Alten die Freude an der Natur abspricht, so mag dieser Satz seine Berichtigung erfahren durch Betrachtung einzelner Naturverhältnisse, z. B. des Wassers, an dem die Alten die liebevollste Freude hatten. Wir lassen die Fülle, Mannigfaltigkeit und den Reichtum der Gleichnisse und Metaphern unberücksichtigt, welche die Alten von dem Meere, den Flüssen und Quellen entlehnten. Die Freude am frischen Quellwasser soll nach der Vorstellung der Griechen auch im Hades nicht fehlen und der Wunsch, den Toten nachgerufen, dafs der Herrscher der Unterwelt kühles Wasser spende, erscheint in mehreren Inschriften (vgl. C. J. 6562: „*Ψυχρὸν ὕδωρ δοίη σοι ἄναξ ἐνέρων Ἀιδωνεύς*" bei E. Curtius, Abhandlung über griechische Quell- und Brunnen-Inschriften, Göttingen 1859, p. 17). In der Schilderung Elysiums durch Pindar (vgl. Hartung, Griechische Lyriker 4, p. 219) werden neben Wiesen mit purpurnen

Rosen, Bäumen mit goldenen Früchten, schattenreichen Gefilden auch klare, stille Ströme erwähnt. Die Liebe zu den Quellen zeigt sich in den vielsagenden Epithetis der Jungfräulichkeit und Heiligkeit. Die jungfräuliche Quelle (*παρθένος πηγή*) rauscht bei Aeschylus (Pers. 619, vgl. Eur. Hel. 1), der jungfräuliche Brunnen (*παρθένιον φρέαρ*) im Hymnus auf Demeter (99). Das Epitheton der Heiligkeit für Flüsse und Bäche kommt vielfach vor: Aesch. Prom. 435, Dind.; Aristoph. Nubes 283; Theokr. VII, 136; Virg. Buc. I, 52; Hor. carm. I, 1, 22. Die Alten erfreuen sich an der Gestalt und Schönheit des Wassers, unermüdlich heben sie die Farbe desselben hervor (vgl. Biese I, 12 und dazu ergänzend noch Eurip. Iph. Aul. 1294, Hom. Il. IX, 14; XVI, 3 und 160). Schon die Namen der Quellen und Bäche geben die Anmut ihrer Erscheinung und Umgebung zu erkennen: so *Καλλιρρόη*, die Schönfliefsende, *Ἀκάστη*, die Saubere, *Ῥόδεια*, die durch Rosengebüsch Fliefsende (Preller, Griechische Mythologie I, p. 343). Einen besonderen Reiz und die Fülle der Anschaulichkeit erhält das Wasser namentlich der Quellen durch die Umgebung, durch charakteristische Örtlichkeit, durch Grotten und Felsen, durch Bäume und Blumen. In der Odyssee XIII, 102—112, wird die Nymphengrotte beschrieben: in derselben befindet sich immerfliefsendes Wasser (*ὕδατ' ἀενάοντα*). „Üppig schlofs sich ein Hain um die epheuumsponnene Grotte," heifst es bei Properz IV, 4, 3, „und dicht rauschte das Laub um den lebendigen Quell." Der Flufs Ismenos hat seine Wohnung in einer Grotte (Stat. Theb, IX, 401). Leonidas von Tarent ladet den Wanderer ein, unter der Fichte zu ruhen, wo durch Felsen der rauschende Bach sich ergiefst, kühler als der Schnee des Boreas (3, 13). Bei Theokrit XXII, 106 finden Kastor und Polydeukes, im Gebirge sich umschauend, die allhinwuchernde Waldung, unter geglättetem Fels eine immerfliefsende Quelle ungemischten Wassers. Die Quelle der Bandusia strömt aus einem Felsen und der Schatten einer Steineiche erhält und erhöht die Frische und Kühle der geschwätzigen Fluten (Hor. carm. 3, 13).

Die Bäume, welche die einladende Gesellschaft der Quelle bilden und ihren Reiz erhöhen, werden mit Vorliebe erwähnt; schön ist das Anakreonteum bei Biese I, 88. In einem Gedichte der Sappho (Biese I, 28) „rauscht ringsum die Kühle des Wassers durch der Quitten-Gebüsch, aus dem Säuseln der Blätter fliefst der Schlummer herab." Der Dichter Satyros (Jacobs, Griechische Blumenlese 1, 2, p. 61) besingt den Lorbeerhain, wo das schöne Gewässer aus den Tiefen

hervorquillt. Hochwipflige Tannen, Eichen, das Laubdach des Platanus und andere Bäume sind die Zierde und Schönheit für Quellen und Bäche (vgl. Jacobs a. a. O. p. 60, 62, 65, 67). Bei Horaz carm. II, 3, 9 ist es die hohe Fichte und die Silberpappel, welche ihr Laubgewölbe zum gastlichen Schattendach vereinen, während durch des Bettes Krümmung zitternd der flüchtige Bach dahinstrebt. — „Die in den unzähligen kleineren Tälern von Griechenland fliefsenden Bäche gewähren im Reize des Frühlings, wo ihre Wiesen reichlich mit Anemonen und anderen Feldblumen geschmückt sind, oder im dichten Gebüsch von Oleander, Myrten und Lorbeer — selbst bei der jetzigen Verödung des Landes einen überaus lieblichen Anblick" (Preller, Griechische Mythologie 1, p. 343). Dieser Anblick gab dem Naturgefühl der Dichter die Veranlassung in ihren Darstellungen mit den Quellen auch die Blumen liebevoll zu erwähnen. In der homerischen Schilderung der Landschaft bei der Kalypsogrotte fehlen auf der quellendurchrieselten Wiese die Veilchen und der Eppich nicht; bei Sophokles (O. C. 685) haben die schlummerlosen Quellen (*ἄϋπνοι κρῆναι*) die Gemeinschaft des Narkissos, der von Alters her die grofsen Göttinnen bekränzt, und den Krokos mit dem goldenen Auge. Von Euripides (Iph. Aul. 1294) wird das weifsglänzende Wasser (*λευκὸν ὕδωρ*) genannt, wo der Nymphen Quellflut fliefst, wo von Blumen die Wiesen glänzen, wo Hyacinthen und Rosen in Fülle blühen für Göttinnen zum Schmuck." Unter den späteren Dichtern hat aufser anderen Marianus in zwei Gedichten (Fr. Jacobs, Griechische Blumenlese 1, 2, p. 64 bis 65) den Hain des Eros in seiner Quellenschönheit geschildert, wo auf Wiesen im Lenz feuchtduftende Veilchen lächelnd erblühen, mit dem Kelch duftender Rosen gemischt.

Den höchsten Grad der Innigkeit erreicht das liebevolle Naturgefühl durch die Beseelung. Das Gemüt und die Phantasie des Menschen, zumal des Dichters, sieht in der Natur ein seelenverwandtes Wesen. Faust schaut in ihre Brust wie in den Busen eines Freundes. Der erhabene Geist lehrt ihn seine Brüder im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen. Für einen Dichter, wie für E. Mörike, ist der Flufs eine liebende Person, ein menschlich empfindender Sucher und Forscher: „er trägt seit alten Tagen ein seltsam Märchen mit sich um und müht sich, es zu sagen; er eilt so sehr und läuft so sehr, als müfste er im Land umher, man weifs nicht, wen, drum fragen." Dieses beseelende Gefühl für die Natur kennen die Alten überhaupt und es tritt mannigfach und reich in Bezug auf das Wasser, das

Meer, die Flüsse, Bäche und Quellen hervor. Diese haben in der antiken Dichtung ein Wissen, Mitwissen; sie werden als Zeugen angerufen, ein Schwur wird bei ihnen geleistet. Sie nehmen Teil an menschlichen Empfindungen, schon bei Homer: wenn Poseidon mit seinem Gespann über das Meer fährt, treten die Wogen freudig bewegt auseinander. Mit dem schönen Grufsworte: *χαῖρε* wird bei Sophokles fr. 825 (Nauck, Fragm. trag. gr., p. 259) mit dem Lande auch die Quelle Hypereia, das verwandte Wasser, ein gottgeliebtes Nafs, angeredet. In dem Epigramm des Leonidas von Tarent (Jacobs, Anthol. gr. I, 169) grüfst Aristokles dankbar das Quellwasser, aus dem er getrunken hat. Die Freude äufsert sich im Lachen und Lächeln: beides, Freude und Lachen, ist verbunden in dem Gedichte des Apollonidas XXXI, 3 (Jacobs, Anthol. gr. II, 126), wo das Meer sich an der Aphrodite erfreut und die Freude durch Lachen zu erkennen giebt. Das Lachen der Meereswogen allein wird schon bei Aeschylus vernommen, Prometh. 89 (*ποντίων κυμάτων ἀνήριθμον γέλασμα*). Andere Stellen sind angeführt von Blomfield zu Aesch. Prom. 89 (und Hense, Poetische Personifikation in griechischen Dichtungen etc., Halle 1868, p. 262). Wenn es wahr ist, was Horaz sagt, dafs es ein Trost ist für die Unglücklichen, Genossen im Leiden zu haben, so hat das Naturgefühl der Alten diesen Trost auch in der von ihnen beseelten Natur gefunden: die Meere, Flüsse und Quellen empfinden das Leid des Menschen; um des Prometheus Geschick (Aesch. Prom. 431) rauscht klagend der weiten See Wogenschlag, die Tiefe seufzt, der heil'gen Ströme rieselnde Quellen beklagen seine Trübsal. Die Bäche, die Wogen des Meeres beweinen bei Pindar frühzeitiges Sterben geliebter Menschen (Biese I, 34), Flüsse und Bäche beweinen bei Bion das Leid der Aphrodite, da sie den schönen Adonis durch den Tod verlor (Biese I, 78), und Moschos im Grabgesang des Bion fordert die Ströme auf, den geliebten Bion zu beweinen (Jacobs, Griechische Blumenlese I, 2, 253). Mit dieser Trauer verbindet sich die sittliche Entrüstung der Ströme bei Eurip. Med. 410: „Wenn alles Recht sich verkehrt, dann werden auch die Quellen rückwärts fliefsen“ (Biese I, 48). Die Leidenschaften des Hasses (Jacobs, Anthol. gr. IV, 158), des Neides (Hense, Beseelende Personifikation 1, p. 16 n. 20), des Zornes (Hor. epod. 2, 6; carm. III, 9, 22), des Übermutes (Jacobs, Anth. gr. 2, p. 233) werden dem Meer zugeschrieben (*δείσασα θαλάσσης ὕβριν*). Dafs die Quellen als gehörbegabte (Hense, Beseelende Personifikation 1, p. 9), denkfähige Wesen eine Sprache haben, tritt schon in den

Epithetis λάλος, εὐεπής, garrulus, loquax, (vgl. Hense, Beseelende Personifikation 2, p. 6) hervor; Statyllius Fl. (Jacobs, Anthol. gr. II, 239) stellt eine Unterredung einer Quelle mit einem Wanderer dar; Quellen erzählen selbst ihre Schicksale und antworten auf Fragen bei Antiphanes und Antiphilus (Jacobs, Griechische Blumenlese I, 2, 68).

Wir haben bereits früher hervorgehoben, dafs es ein wesentliches Verdienst Dr. Bieses ist, das Naturgefühl der Griechen und Römer in seiner geschichtlichen Entwickelung dargestellt zu haben. Er betrachtet die einzelnen Dichter und Schriftsteller der Griechen in ihrem Verhältnis zur Natur mit Einsicht und fördernder Gründlichkeit. Er hebt die Epochen der Entwickelung deutlich und betonend hervor. Eine solche Epoche in der Entwickelung bilden die dramatischen Dichtungen des Euripides und Aristophanes. Der eine nähert sich bereits durch die Darstellung der Sehnsucht nach der Natur (vgl. Hippol. 732 ff.), durch ausführlichere und individuellere Lokalbeschreibungen, durch die Fülle der Beseelungen der Natur der modernen, sentimentalen Empfindungsweise. Der andere hat ein tiefes und empfindendes Naturverständnis und beweist es in der Darstellung der idyllischen Liebe zum Landleben, in der Schilderung der Wolken, der Vögel. Er kennt die Eigentümlichkeiten der Vogelwelt bis in die kleinsten Einzelheiten. „Nicht ohne Sentimentalität wird die Glückseligkeit der Vögel gepriesen" in den schönen Versen 1088 ff. und abgesehen von dem sachlichen und hochkomischen Inhalt kann man die „Komödie der Vögel" eine durchgeführte, weitverzweigte Metapher nennen, welche von der Naturbeschaffenheit und Tätigkeit der Vögel liebevoll entlehnt ist. Eine neue Epoche tritt in der Geschichte des Naturgefühls der Griechen in der sentimentalen, idyllischen Auffassung hervor, welche der Hellenismus und die Kaiserzeit entfaltet. Gerade diese Richtung hat schon Biese mit voller Einsicht und gediegener Kenntnis behandelt. Der Gegensatz von Stadt und Land, der Aufschwung der Naturwissenschaften, besonders der Botanik, die Garten- und Parkkultur, Flucht in die Waldeinsamkeit, inniger Verkehr mit der Pflanzen- und Baumwelt und Beseelung bilden die charakterisierenden Merkmale der hellenistischen Epoche. Die Idylle kommt zur Geltung, der Wunsch, in einen Naturgegenstand verwandelt zu werden, die sentimentale Betrachtung der Blumen, die Gräberpoesie, erlangen eine besondere Ausbildung.

Ein ähnliches Verhältnis der Entwickelung wie bei den Griechen ist bei den Römern wahrnehmbar. Wir verweilen ein wenig bei

der Art des Naturgefühls des Horaz. Das Naturgefühl dieses Dichters beruht auf seiner Liebe zum Landleben, das er mit bevorzugendem Bewufstsein dem städtischen Leben in einem Briefe an Aristius Fuscus (Epist. I, 10, vgl. epod. 2, 41 ff.) entgegenstellt. Das war sein Wunsch gewesen: ein mäfsiges Stück Land, ein Garten, ein Quell immerfliefsenden Wassers und ein Wäldchen dabei (Sat. II, 6, 1 ff.). Die Götter hatten es ihm über seinen Wunsch hinaus gewährt. Wenn er in Rom ist und von dem Rauche und Lärm der Stadt leidet (carm. III, 29), dann bricht er in den Seufzer aus (Sat. II, 6, 60 ff.): Ländliche Flur, wann werd' ich dich schauen, wann wird es mir vergönnt sein, jetzt in den Büchern der Alten, im Schlaf und Stunden der Mufse süfses Vergessen eines bekümmerten Lebens zu schlürfen? In das entlegene Tal (reducta vallis) ladet er die Tyndaris ein, hier ihre Lieder zu singen, welche das Echo des Berges wachrufen. In diesem Tal ist Ruhe, und ungefährdet weiden hier die Ziegen (carm. I, 17). In dieses Tal ladet er auch den Mäcenas ein. Mit welcher Freude er aber auch sein Landgut mit der Umgebung desselben schildert (Epist. I, 16) und die Reize sowohl wie den Nutzen hervorhebt, schwärmerisch gesteigerte Sentimentalität ist in seiner Naturliebe nicht zu finden. Seine Empfindungen für die Natur sind durch ein plastisches Band gezügelt. Das plastische Element der Darstellung herrscht vor. Er benutzt Naturgegenstände zur Schilderung der Örtlichkeit selbst. Wenn er die wegen des Klimas unbewohnbaren Gegenden des Nordens und des tiefen Südens zeichnet, nimmt er Natureigenschaften zu Hilfe (carm. I, 22, 17 ff.).

Die reizvolle Darstellung der Quelle Bandusia (carm. III, 13) bewegt sich in anschaulichen Bildern: ein Felsen, aus welchem der Quell seine geschwätzige Flut sendet, eine Steineiche, welche Schatten giebt und liebliche Kühlung mit dem Wasser gewährt, vom Pflügen ermüdete Stiere und kleinere Tiere — das ist das Landschaftsbild, welches unsere Augen fesselt und dem Landschaftsmaler einen erfreulichen und fruchtbaren Stoff liefert. Man vergleiche die Beschreibung der Örtlichkeit von Tibur (Tibur—laborat, carm. I, 7, 11 ff.) und beachte carm. II, 3, 9 ff. Horaz benutzt ferner die Natur und ihre Erscheinungen zur Darstellung der Zeit, der Jahres- und Tageszeiten. Er hat drei Frühlingsoden gedichtet (I, 4; 4, 7; 4, 12). Er zeichnet realistisch die Naturverhältnisse, welche den Frühling kennzeichnen oder begleiten. Er erwähnt z. B. nach griechischem Vorbilde, dafs die Schiffe vom Land wieder ins Meer auf Walzen gezogen werden. Die sentimen

talen Empfindungen, welche moderne Dichter, wie z. B. Eichendorff, dem Frühling entgegenbringen, darf man hier nicht suchen. Dagegen schauen wir Gestalten und die Liebe zur Schönheit und Milde der Frühlingsnatur spiegelt sich in dem Auge der Venus und der Grazien, welche im Scheine des Mondes ihre anmutigen Frühlingstänze unbekleidet aufführen. Horaz bezeichnet auch plastisch den Frühling (epist. I, 7, 13) mit dem Erscheinen der ersten Schwalbe.

Durch plastische Naturanschauungen charakterisiert Horaz die heifse Jahreszeit des Sommers, indem er Sternbilder, wie den Hundsstern, den Procyon und das Sternbild des Löwen nennt (carm. III, 13, 9 te flagrantis atrox hora caniculae nescit tangere, vgl. I, 17, 17; III, 29, 18; Sat. II. 5, 39; canis Sat. I, 7, 25; Epist. I, 10, 16). Der Herbst ist ihm eine Person, die ihr mit mildem Obst geschmücktes Haupt auf der Flur erhebt (Epod. II, 17, vgl. carm. IV, 7, 11 pomifer Auctumnus). Die Zeit des Winters wird anschaulich und plastisch durch Hinweisung auf den schneeglänzenden Sorakte, auf den Wald, der unter seiner Bürde kaum sich aufrecht erhält, auf die von scharfer Kälte gefrorenen Flüsse geschildert (carm. I, 9, 1—4), oder durch schreckliche Wetter, die den Himmel umziehen (Epod. XIII, 1), wie durch den Aquilo, der das Land durchfegt (Sat. II, 6, 25).

Von den Tageszeiten hat der Abend eine schöne, Homer (βούλυτος) entlehnte plastische Darstellung erhalten: er ist die Zeit, wo der Sonnengott die Schatten der Berge verändert und den ermüdeten Stieren das Joch abnimmt, die holde Zeit auf scheidendem Wagen herbeiführend (carm. III, 6, 41 ff.). Die Nacht erscheint als Person (Sat. II, 6, 101) am Himmel.

Die Naturliebe des Horaz zeigt sich ferner in der Bezeichnung von Naturverhältnissen zur anschaulichen Darstellung abstrakter Begriffe, z. B. des Besitzes. Der Dichter betet zu Apollo (carm. I, 31): er bittet nicht um grofsen Besitz, nicht um die reiche Saat des fruchtbaren Sardinien, nicht um die erwünschten Heerden des heifsen Kalabrien, nicht um Gold und Indiens Elfenbein, nicht um die Fluren, die mit stillem Wasser der Liris, der schweigende Strom, benagt. Dem Dichter bleibt drückende Dürftigkeit fern, wenn ihm Honig auch nicht Kalaber-Bienen bauen, noch ihm die Gabe des Bacchus im lästrygonischen Kruge sich mildert, nicht auf gallischen Gefilden üppiger Heerden Vliefse gedeihen (carm. III, 16, 32—36). Er ist ein glorreicherer Herr wenig geschätzten Gutes, als wenn er in seinen Speichern bärge, was der rastlose Apulier erpflügt (carm. III, 16, 25—27). Dafs Horaz in

plastisch-gewählter Weise die Naturverhältnisse zu Gleichnissen und Metaphern verwendet, geht aus den Beispielen, welche Biese II, 80, 81 mitteilt, genügend hervor. Nur auf eine Stelle wollen wir hinweisen, in welcher die beseelende Personifikation der Natur in der Häufung auftritt (carm. III, 1, 25—32): Wer nur begehrt, was genug ist, den ängstigt nicht das sturmerregte Meer, nicht die wilde Heftigkeit des sinkenden Arcturus oder des aufsteigenden Bockes, nicht der Weinberg, den die Geifsel des Hagels traf, nicht das trügerische Grundstück, wenn die Rebe jetzt die Regengüsse beschuldigt, jetzt das Gestirn, das die Erde austrocknet, jetzt des Winters Ungunst. Die einen Gedanken erläuternden Beispiele wählt Horaz oft aus der Natur, z. B. der Tierwelt, wie die Erwähnung des Fuchses (epist. I, 7, 29 ff.) und die Geschichte der Stadt- und Landmaus (Sat. 2, 6, 80 ff.) beweisen.

Schwerin i. M.

Die Sturm- und Drang-Komödie und ihre fremden Vorbilder.

Von

Eugen Wolff.

I.

Wenn wir den Gipfel des deutschen Lustspiels und den Anknüpfungspunkt für alle neueren Versuche zur Bebauung dieses von je her stiefmütterlich behandelten Feldes bezeichnen wollen, so nennen wir sowohl auf dem Gebiete der litterarischen Produktion als auf dem der litterarhistorischen Forschung G. E. Lessings „Minna von Barnhelm". „Lessings grofsartige Bedeutung in der Geschichte des deutschen Dramas ist," so spricht Hettner den gekennzeichneten Standpunkt aus, „dafs er diese grofse Aufgabe der Versöhnung des künstlerisch Idealen und des eigenartig Volkstümlichen zur entscheidenden und für immer mafsgebenden Lösung brachte." Eine Folge dieses Satzes, der als allgemein anerkannt keines Beweises zu bedürfen schien, würde sein, dafs die komischen Elemente vor und neben Lessing, die er nicht verwertete, und diejenigen, welche nach ihm geltend zu machen versucht wurde, unbenutzt blieben, und dafs die deutsche Litteratur ein für allemal darauf verzichtete, diese Keime für die Fortentwickelung des Lustspiels fruchtbar zu machen. Lessing knüpfte als echter Reformator an das Bestehende an, d. h. an das durch Gottsched nicht nur litteraturfähig, sondern auch kunstmäfsig gewordene Drama, um es mit volkstümlichen Elementen zu versetzen, ohne doch den volksmäfsigen Grundcharakter herstellen zu können. Bereits ist auf dem Gebiete der Tragödie anerkannt, dafs die Ästhetik der Sturm- und Drang-Periode über Lessing hinausführte. Inwieweit ein solches Vorschreiten im komischen Drama geschehen ist, konnte bisher mangels einer eingehenden Betrachtung des nachlessingschen Lust-

spiels nicht konstatiert werden. Wohl ist es in seinen einzelnen Teilen behandelt worden: Ludwig Tieck schrieb unschätzbar treffliche Einleitungen zu den gesammelten Schriften von Lenz und Schröder, aber jene bietet vorwiegend eine allerdings meisterhafte und wahrhaft kongeniale Einführung in den Geist Goethes und begnügt sich, mit einigen wenigen, nicht einmal immer zutreffenden Strichen ungefähr die Stellung Lenzens zu skizzieren, — während diese, trotz des in ihr gegebenen vorzüglichen Abrisses einer Geschichte der dramatischen Dichtkunst und trotz ihres aufklärenden Hinweises auf unsern Mangel an grofsen politisch-nationalen Stoffen sowie auf unsere Vorliebe für das Familienleben, doch eines umfassenden Bildes der mit Schröder gleichzeitig wirkenden Komödiendichter ermangelt. Gervinus und Hettner ferner urteilen in ihren Litteraturgeschichten vom Standpunkt goethereifer Klassik und überhaupt nach allgemeinen abstrakten Gesetzen, ohne sich in den Geist der Zeit ihrer Betrachtung zu versetzen und nach einer Erkenntnis des ursächlichen Zusammenhangs so bunter Erscheinungen zu streben. Gruppe andererseits giebt in seinem von herzlicher Liebe diktierten Buche über Lenz die mannigfachsten Kombinationen, für welche der Wunsch zum Vater des Gedankens wurde; trieb er so die Vorliebe für seinen Helden bis zu phantastischer, oft paradoxer Willkür, so darf ihm doch das Verdienst nicht abgesprochen werden, dafs er zuerst auf zahlreiche Momente verwies, welche für Zuerkennung von Milderungsgründen in dem grofsen Prozesse plädieren, welchen die litterarhistorische Kritik gegen den unglücklichen Jugendgenossen Goethes angestrengt hatte. Düntzer wies die vielen Irrtümer Gruppes mit treffender Kritik zurück, um in seiner ästhetischen Beurteilung des Dichters, „kühl bis ans Herz hinan", sich dem anderen Extrem bedenklich zu nähern, ohne sich in das geheimnisvolle Innerste der Dichterseele hineinzufühlen. Schliefslich hat Erich Schmidt in der ihn auszeichnenden lichtvollen Weise ergebnisreiche Forschungen über Lenz und Klinger geliefert, von welchen dennoch unsere Auffassung um eine Nüance abweichen mufs. Erich Schmidt läfst sich in seiner Beurteilung von der an sich zutreffenden Tatsache leiten, dafs Lenz und Klinger nicht notwendige Bedingungen für das klassische Kunstdrama sind, und stellt sich ferner — was damit zusammenhängt — auf den Standpunkt der bis zu den heutigen Anschauungen fortentwickelten klassischen Doktrin. Wir aber möchten jeden Dichter bis zu einem gewissen Grade als Selbstzweck ansehen, der seinerseits nicht danach zu beurteilen ist, was sich aus seinen Keimen entwickelt

hat, sondern danach, was sich aus ihnen nach der ihnen innewohnenden Zeugungsfähigkeit hätte entwickeln können, und der nicht aus heutigen Anschauungen, sondern aus seinen eigenen Theorien zu ergründen ist. Das Buch von Rieger über „Klinger in der Sturm- und Drang-Periode" schliefslich bespricht von den hier in Betracht kommenden Stücken nur den „Derwisch", verzichtet auch trotz seiner Stärke auf eine eigentliche litterarische Kritik. —

Abgesehen von diesen allgemeinen Gesichtspunkten mufs erwähnt werden, dafs gerade die Komödien, aufser den Lenzschen, als nicht im Vordergrund der litterarischen Bewegung stehend, in der bisherigen Forschung nur sehr dürftige Betrachtung gefunden haben. Dazu kommt, dafs der Quellenfrage, deren Beantwortung erst endgiltig über die geistigen Strömungen entscheiden kann, aus welchen ein Kunstwerk sich herausgebildet hat, nur nebenbei und kurz Beachtung zugewandt wurde. Überdies mufs sich manches Einzelbild durch zusammenhängende Betrachtung der ganzen Gruppe von Sturm- und Drang-Komödien an Bedeutung und Wirkung verschieben, und so werden wir genötigt sein, in dankbarer Anknüpfung an Resultate aller früheren Forschungen selbständig zu prüfen, um Frage stellen und Antwort finden zu können.

Sollten die gewaltigen Umwälzungen, welche sich seit dem Erscheinen der „Minna", seit 1767, in unserer Litteratur vollzogen, an der komischen Muse spurlos vorübergegangen sein?

Um diese Frage verneinen zu können, wird es notwendig sein, das Vorhandensein einer eigenartigen komischen Litteraturströmung nach Lessings Lustspiel zu erweisen und ihr Wesen kurz zu erläutern, um sodann zu zeigen, welche neuen Elemente dieselbe in sich fafst.

Nachdem 1773 „Götz" und die Blätter „Von deutscher Art und Kunst" das Signal einer neuen Poesie zunächst für die Tragödie hatten ertönen lassen, brach im folgenden Jahre mit dem „Hofmeister" und den „Anmerkungen übers Theater" von Lenz der Sturm auch im Bereich der komischen Muse offen aus. Ja, es ist Grund vorhanden zu behaupten, dafs dieser Vorkämpfer der neuen Komödie von Ursprung mehr als ein blofser Nachahmer Goethes war. Lenz selbst erklärte in einem Vorwort zu den „Anmerkungen": „Diese Schrift ward zwei Jahre vor Erscheinung der deutschen Art und Kunst und des Götz von Berlichingen in einer Gesellschaft guter Freunde vorgelesen." Dafs Goethe diesen litterarischen Zirkel „etwas problematisch" findet, ist, wie Düntzer nachgewiesen, unbegründet; auch läfst der abgerissene

ungeordnete Stil, über den schon „der Hofmeister" einen gewaltigen Fortschritt aufweist, sowie der gänzliche Mangel einer Beeinflussung durch Herders und Goethes Schriften — eine Analogie könnte man darin eher zu Merciers 1773 erschienenem Theater-Essay finden — darauf schliefsen, dafs Lenz seine „Anmerkungen" schrieb, ehe er jene kannte; denn selbst bei einer etwaigen absichtlichen Fälschung gelingt es wohl kaum, sich einer Abhängigkeit von der Ideenverknüpfung des Vorgängers an allen Stellen unauffällig zu entziehen. Was sodann den „Hofmeister" betrifft, so ist bereits in Briefen des Dichters von 1772 zweimal dramatischer Originalarbeiten Erwähnung getan, eines vollendeten und später eines werdenden Trauerspiels. Indessen widerspricht der Annahme von Gruppe, eins derselben mit dem „Hofmeister" in einer früheren Fassung tragischen Ausgangs zu identifizieren, Lenzens Komödientheorie: Er erklärt nicht nur in der späteren Selbstrezension des „Neuen Menoza", sondern schon in den nach seiner eigenen Angabe 1771 entstandenen „Anmerkungen übers Theater" für das Wesentliche der Tragödie die Person, den Charakter, dagegen für das der Komödie die Sache, die Handlung, und da mufs denn „der Hofmeister" zweifellos der letzteren Gattung zugezählt werden. Überdies würde Lenz, welcher die frühere Entstehung der „Anmerkungen" an deren Spitze proklamirte, mit einer gleichen Erklärung bei der Veröffentlichung des „Hofmeisters" wahrlich nicht gezögert haben. Somit sind die verwirrenden Phantasien Gruppes nach dieser Richtung zurückzuweisen und es ergiebt sich als Resultat zu Gunsten von Lenzens Originalität, dafs er theoretisch den Einflufs Shakespeares schon vor Erscheinen des „Götz" im Sinne der Sturm- und Drang-Periode zu begründen suchte.

Seiner ersten Komödie läfst Lenz weitere folgen, Klinger betritt denselben Boden und Heinrich Leopold Wagner geht sogar in der Umarbeitung seiner „Kindermörderin" von der Tragödie auf komisches Gebiet über; sein so entstandenes Werk „Evchen Humbrecht" ist in der Tat durchaus Komödie im Lenzschen Sinne: nicht historisch, sondern Gemälde der menschlichen Gesellschaft, mit dem Schwerpunkt nicht auf den Charakteren, sondern auf der Handlung. Daneben unternimmt die Sturm- und Drang-Periode hierher kleine kühne Streifzüge in mutwilligen Farcen, allen voran der unbestrittene Führer im Streit, Goethe. Bald reifsen die höher und höher schwellenden Wogen der Sturmflut auch den ruhigen Bürger fort, und nun kämpft nicht nur das Aufserordentliche, sondern auch das Ordentliche gegen das Un-

ordentliche als den gemeinsamen Feind. So werden Grofsmann, Gemmingen und Karl Gotthelf Lessing, Friedrich Ludwig Schröder und selbst ein Stephanie d. J. in den Drang der litterarischen Bewegung hineingetrieben. Danach gehen zwei Strömungen neben einander her und fliefsen sogar stellenweise in einander, obgleich aus verschiedenen Quellen entspringend; hier ist das Talent, dort das Genie die treibende Kraft; es giebt keinen Unterschied in den Griffen, es giebt nur einen Unterschied im Accorde. Bei allem bunten Wechsel, welchen die Sturm-Komödie dem betrachtenden Auge darbietet, zeigen sich nämlich mannigfache Kennzeichen ein und desselben Familientypus: im geistigen Gehalt, im komischen Charakter wie in der technischen Behandlung dieser Werke. Insofern sich dieselben nun nicht mit dem decken, was wir heute unter Lustspiel verstehen, sondern sich an die ausdrücklich so genannten Komödien antiker wie moderner Völker anschliefsen, und insofern Lenz, der hervorragendste Vertreter der Richtung, seinen dramatischen Werken diesen Namen unter eingehender Erläuterung des Begriffes giebt, sprechen wir von einer Komödie der Sturm- und Drang-Periode.

Ist doch auch diese Bezeichnung die ältere, ursprünglichere, seit von einem wahren Drama heiterer Gattung in der deutschen Litteratur die Rede sein kann; und der Name Lustspiel wird z. B. nach dem Gottschedschen „Nötigen Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst" nicht vor 1536, allgemeiner erst seit 1661 gebraucht. — Wenn jene Komödie, obgleich sie nahezu gleichen Anlauf mit der gleichzeitigen Tragödie nimmt, alsbald erheblich hinter deren hohem Fluge zurückbleibt, so ist die Erklärung darin zu suchen, dafs die Tragödie eben einen praktisch wie theoretisch kultivierteren Boden vorfand.

Das Lustspiel hatte, nachdem ihm Gottsched regelmäfsig-französischen Stil gegeben, mit Gellert rührend empfindsame Momente in sich aufgenommen; doch noch war es steif und voll langatmiger Deklamationen, noch bildeten private kleinbürgerliche Familienzustände ohne höhere Bedeutung die Sphäre des komischen Dramatikers, und selbst die karikierende Satire der „Betschwester" war im Grunde unschuldig gemeint und jedenfalls ohne beharrlich durchgeführte agitatorische Absicht. In Johann Elias Schlegel werden neben den französischen auch dänische Quellen offenbar, deren Richtung ausdrücklich kleinbürgerliche Stoffe bedingte; und wenn sein Fragment „Die Pracht zu Landheim" französelnde und doch lumpige Vertreter des Adels vor-

führt, so richtet sich des Dichters Satire durchaus nicht sowohl gegen die bevorrechtigte Klasse als solche, sondern vielmehr gegen gewisse vorübergehende Modeschwächen gewisser Schichten eines sonst gebührend geehrfürchteten Standes. Ernster, wenn auch noch immer in steifem Gewande, fafst bereits Krüger die Mifsbräuche im Verkehr der Stände auf; sein „Herzog Michel" wendet sich gegen das törichte Emporblicken des Nichtprivilegierten zum Adel als dem Gipfel des Glückes, und „Die Candidaten" gar decken schonungslos eine Reihe der bedenklichsten sozialen Mifsstände, namentlich das streberische Scharwenzeln des Bürgers vor dem adligen Machthaber, auf; aber dieser Dichter wendet sich mit seinen Angriffen charakteristischer Weise nicht vorwiegend an den Adel als Schuldigen, sondern ihm gilt als Hauptangeklagter der Bürger, welcher eben in dem Mafse unabhängig werden würde, als er sich selbst von kriechender Unterwürfigkeit fernhalte! Von seiner stelzenhaften Steifheit wird das Lustspiel erst durch Lessings Jugenddramen befreit, welche viel fruchtbaren Witz, aber keine Leidenschaft beibringen. Die höchste Spitze erklimmt schliefslich der durch diese Werke noch immer nicht depossedierte französische Stil in den „Mitschuldigen" von Goethe; hier herrschst trotz Anwendung des Alexandriners eine weitgehende Freiheit und Leichtigkeit der Bewegung, und alle die an sich bedeutungslosen Fäden der komischen Verwickelung werden durch den ernsten, erheblichen Grundgedanken zusammengehalten: Wer sich ohne Sünde fühlt, der hebe den ersten Stein auf! Doch erst mit Lessings „Minna von Barnhelm" tritt die komische Muse aus der kleinbürgerlichen Sphäre auf den breiten, allgemein nationalen Boden; neben französischen werden englische Quellen fruchtbar; Verstand und Witz müssen sich mit Herz und Gemüt in die Herrschaft teilen, wenn auch in diesem gesetzt ebenmäfsigen, im höchsten Sinne regelrechten Drama nirgends Leidenschaft mit ihrem fessellösenden Drange emporlodert.

Nun folgt ein scheinbar vollkommener Bruch mit dem vorgezeichneten Entwickelungsgange der deutschen Komödie.

Will man zur Kennzeichnung des neuen, eigenartigen geistigen Gehaltes der Sturm- und Drang-Komödien den Inbegriff alles Stürmens und Drängens, den Schlachtruf jener ganzen Zeit mit einem Worte nennen, so sage man: Natur! Als höchstes Ideal stellte man danach denjenigen Menschen auf, der noch eins mit der ursprünglichen, unverfälschten und ungeschwächten Natur ist, oder — wie es später Friedrich Hebbel ausdrückt — „eine jener ungeheuerlichen Individuali-

täten, die sich mit dem All fast noch als Eins fühlten, weil die Civilisation die Nabelschnur, wodurch sie mit der Natur zusammenhängen, noch nicht durchschnitten hatte;" und so ergab sich ein zweites Schlagwort, das uns aus der Komödie ebenso vernehmlich wie aus den übrigen Schöpfungen der Zeit entgegentönt: Original-Genie. Insofern sich nun aus der Aufstellung dieser Ideale ein unerbittlicher Kampf gegen die korrumpierte Kultur, gegen das schwächliche, kleinliche Produkt der Zivilisation ergab, ist man berechtigt, von einer revolutionären Strömung zu sprechen, und zwar, entsprechend der Unbestimmtheit jener Ideale und entsprechend der Unklarheit ihrer Verfechter sowie in historischer Anknüpfung an ein Drama der Zeit, von einem Sturm und Drang.

Natur, Original-Genie, Sturm und Drang tönen zu einem Dreiklang ineinander, welcher alles Ringen und Singen der Periode durchbraust; und aus jeder dieser Voraussetzungen ergeben sich bestimmte notwendige und darum allgemeine Folgerungen. Das Sehnen nach unverfälschter Menschheit bewirkte zunächst, dafs die jungen Dichter das Leben ungeschminkt vorführten, wie es ist, oder vielmehr wie es ihnen von ihrer jünglingshaften Erfahrung aus zu sein schien, mit jugendlicher Frische und allerdings auch mit jugendlicher Unkenntnis. Hieraus folgte unwillkürlich eine Geringschätzung und Bekämpfung aller rein „romanhaften" Poesie, der jeder Schatten von Wirklichkeit fehlte, wie denn tatsächlich in dem „Pater Brey", dem „Triumph der Empfindsamkeit", dem „Hofmeister", den „Falschen Spielern", der Grofsmann'schen „Henriette" und den Spiefs'schen „Drei Töchtern" ausdrücklich der schädliche Einflufs einer mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmenden Poesie hervorgehoben ist.

All diesen Werken gemeinsam ist somit das Streben nach realistischer Lebenswahrheit, deren Darstellung sich zumeist, insbesondere bei den Genies, zu der höchsten Kunstform des poetisch verklärten Naturalismus erhebt. Der Unterschied zwischen idealistischem und naturalistischem Stil ist eben nur ein Unterschied des Grades; die echte Poesie bringt beide Stilarten zu harmonischer Vereinigung, und eine Dichtung steht um so höher, je entschiedener jede dieser Stilarten innerhalb der Harmonie herausgearbeitet erscheint. Menschen von Fleisch und Blut treten uns entgegen mit ihren edlen und unedlen Leidenschaften, voll individueller Kraft und Lebendigkeit. Kein Wunder, dafs die ästhetische Grenze stellenweise durchbrochen ist; denn den naturalistischen Stil zu voller künstlerischer Verklärung zu führen,

gelingt nur demjenigen, der das Höchste in der Kunst errrungen hat: seine Dichterkraft eins zu fühlen mit der Natur.

Ein naturalistisches Moment liegt auch in den Wahnsinnsanklängen, welche mannigfach wiederkehren; nicht nur der Major im „Hofmeister", der Baron in Schröders „Fähndrich", der Hofrat in desselben Dichters „Porträt der Mutter" bieten solche dar, — auch „Evchen Humbrecht" kann ihren glücklich verhinderten Kindesmord nur in einem Anfall von Wahnsinn der Verzweiflung planen; die Gräfin im „Neuen Menoza" ferner ist eine halb wahnwitzige Furie, der Held in „Freunde machen den Philosophen" dem Tiefsinn nahe, und auch der Prinz im „Triumph der Empfindsamkeit" in Wahnvorstellungen befangen; schliefslich stecken sowohl die Helden der „Komödianten" von Wezel als des „Tadlers nach der Mode" vom jüngern Stephanie tief im Gröfsenwahn, und der Wagner in Schröders Familiengemälde „Der Vetter in Lissabon" kommt in dem verzweiflungsvollen Indifferentismus, mit welchem er sein Unglück trägt, dem Blödsinn nahe.

Charakteristisch genug betrachten unsere Stürmer ferner den Menschen nicht als Produkt von Natur und Geschichte, sondern sie ignorieren die geschichtliche Entwickelung, prüfen ausschliefslich das Verhältnis von Mensch zu Natur. Daher die hervorragende Stellung und ausschliefsliche Herrschaft, welche in dieser Poesie dem Herzen eingeräumt ist; und zwar sind die hervorstechenden Eigenschaften desselben, dafs es gefühlvoll und empfindsam ist. Gefühlvoll sind die meisten dieser Frauenherzen, als gefühlvollen Herzens giebt sich selbst Gröningseck in „Evchen Humbrecht" gegenüber dem Magister, empfindsam ist das Herz der Verführten, im „Hofmeister" wie im „Deutschen Hausvater"; „Der Triumph der Empfindsamkeit" führt sogar von dieser Eigenschaft seinen Namen, und im „Satyros" beginnt der Held mit Psyche ausführliche Gespräche über die Empfindungen des Herzens:

„Dies Herz mir schon viel Weh bereit't;
Nun aber stirbt's in Seligkeit. . .
Es war so ahnunsvoll und schwer,
Dann wieder ängstlich, arm und leer; . ."

nun aber fühlen sich die beiden

„So Liebe-Himmels-Wonne-warm!"

Die Herzen der Liebenden sind nach dieser Anschauung untrenn bar „für einander bestimmt", und wenn äufsere Macht, insbesondere

die Weigerung der Eltern, eine offene Verbindung hindert, schliefsen die Liebenden einen geheimen Bund. Heimlich geschlossenen Ehen begegnen wir namentlich bei Schröder häufig, so in der „Heimlichen Heirat“, im „Vetter in Lissabon“ und in „Victorine“, deren Eltern zu solchem Zwecke einst geflohen sind; Grofsmanns „Henriette“ gehört gleichfalls hierher. Vorgespiegelt wird die Absicht einer geheimen Verbindung von dem Grafen im „Neuen Menoza“ und von dem Helden der „Falschen Spieler.“

Das Herz ist es auch, welches die Liebenden zu verbotenem Genusse verführt. Das Thema der Verführung kehrt in fast sämtlichen Dramen der Zeit wieder: „Pater Brey“, „Satyros“, „Der neue Menoza“, „Die falschen Spieler“, Schröders „Ring“ berühren dies Problem ohne Vermischung mit dem eines Standesunterschiedes. Die andern Dramen behandeln entweder, wie „Der Hofmeister“ in seinem Hauptproblem und „Der Schwur“, die Verführung des adligen Weibes durch den schöngeistigen Bürgerlichen, oder die des körperlich schönen Bürgermädchens durch den adligen Lüstling; auf diese Weise verfallen dem Unglück Jungfer Rehhaar im „Hofmeister“, welcher in dieser Episode die privilegierten Stände durch das Studententum vertreten sein läfst, ferner die Heldin der „Soldaten“, „Evchen Humbrecht,“ die Heldin des „Deutschen Hausvaters“ und „Die Mätresse“. Versuche zur Verführung liegen im „Derwisch“ seitens des Sultans, in „Nicht mehr als sechs Schüsseln“ und ähnlich in Schröders „Stille Wasser sind tief“ seitens des Fürsten vor; „Der Vetter in Lissabon“ läfst dieses Thema gar zwei Mal anklingen: die Tochter von Frau Wagner wird durch einen betrügerischen Baron entführt und die Stieftochter von dem ihr heimlich angetrauten Offizier ehrlos verlassen und vergessen.

Zusammenhängt schliefslich mit der Allmacht des Herzens das häufige Werben mehrerer Männer um ein und dieselbe Frau. Die zahllosen Fälle ungerechnet, in denen sich der Wunsch zweier Männer auf den Besitz derselben Frau richtet, ist wenigstens auf die Beispiele zu verweisen, in denen ein Mädchen auf drei oder gar noch mehr männliche Herzen Eindruck hervorruft: Um Gustchen im „Hofmeister“ bewerben sich Fritz, Läuffer und Wermuth, um Marie in den „Soldaten“ Stolzius, Desportes, Mary und der Graf de la Roche; ähnlich im „Derwisch“, im „Schwur“, in „Henriette“; bei Schröder streben nach dem Besitz der Baronin in „Stille Wasser sind tief“ Wiburg, der Fürst, Rehberg und andere, in der „Heimlichen Heirat“ werben Lovewell, Melvil und Ogleby um Fanny, im „Ring“ Oheim und Neffe Holm,



Klingsberg und der Hauptmann um die Baronin Schönhelm, um „Victorine“ bemühen sich schliefslich Millburg, Rochecourt und Rennthal.

Sowohl das Abstrahieren von allen metaphysischen Vorstellungen als das Streben nach frischer Volkstümlichkeit hängen mit der Forderung unverfälschter Natur zusammen. Eng schien freilich zunächst der Ort der Handlung; es war fast ausschliefslich die bürgerliche Sphäre, die Familie; aber in das Haus des Bürgers, der ja die Intelligenz der Zeit repräsentierte, fallen Schlaglichter von der ganzen Welt, die draufsen stürmt.

Mit der Bürgerlichkeit eng verbunden ist die Deutschheit der Charaktere. Namentlich in dem Drama „Nicht mehr als sechs Schüsseln“ tritt der bürgerliche Charakter, ja geradezu der Bürgerstolz, stark betont hervor. In dem „Deutschen Hausvater“ und den „Falschen Spielern“ ist gleichfalls ein Hauptgewicht auf das Vorherrschen des deutschen Geistes gelegt. „Die Wohlgeborene“ von Stephanie, sowie „Ehrgeiz und Liebe“ von Schröder, wenden sich an den Bürger mit der Mahnung, alle bürgerlichen Tugenden zu entfalten, statt dafs er töricht nach dem Adelsdiplom als dem Ziel seiner Wünsche emporstrebe. Eigenartig wird in den „Soldaten“ und „Evchen Humbrecht“ die bürgerliche Familie gezeigt, nämlich als das Feld der Zerstörung durch die Gelüste der Adligen.

Typisch sind in dieser Sphäre der bis zur Härte strenge Vater und die mildere lebenslustige Mutter. Solche Väter sind der Major im „Hofmeister“ und der alte Humbrecht in „Evchen Humbrecht“; ferner treten sie auf in Grofsmanns Dramen „Nicht mehr als sechs Schüsseln“ und „Henriette“, im „Deutschen Hausvater“ von Gemmingen, in Schröders „Porträt der Mutter“ u. a. Die Mutter tritt dem gegenüber in fast allen Komödien der Periode stark in den Hintergrund, ja fehlt oft ganz. Von dem lebenslustigen Typus erscheint sie besonders in dem „Hofmeister“, „Evchen Humbrecht“, „Nicht mehr als sechs Schüsseln“, „Henriette“ und dem „Vetter in Lissabon“.

Für den deutsch-bürgerlichen Charakter der Sturm- und Drang-Komödie ist schliefslich auch die Art und Weise charakteristisch, in welcher Schröder Bearbeitungen fremder Dramen vornahm. Unter geschickter Umwandlung manches für deutsche Zuschauer Anstöfsigen, übertrug er alle Beziehungen auf deutsche Verhältnisse, indem er die Szene seiner zum guten Teil in Familienstücken bestehenden Originale

aus dem fremden Lande auf deutschen Boden verlegte und stets die Charaktere nationalisierte, deutschem Empfinden näher brachte.

Doch die kühnen Genies bleiben nicht hierbei stehen, sie dringen auch schonungslos in die Zerrüttung der bürgerlichen Familie selbst ein, das Verhältnis der Ehegatten zu einander, dasjenige der Eltern und Kinder, ferner Kindesmorde, Doppelehen, ja Geschwisterehen, alle schauderhaften Taten, zu denen ein Glied unserer civilisierten Welt sich hinreifsen läfst, erscheinen im poetischen Spiegel des Komödiendichters.

Neben dem behäbigen deutschen Bürger, dem Philister, der mit seinem Bürgerstolze wichtig tut, steht nur zu oft als unglückliche Tochter die reuige Verführte, deren Fall durch seine Schwäche mitverschuldet zu haben er sich meist selbst anklagt, was ihn jedoch oft nicht hindert, die Gefallene durch Strenge und Härte der Verzweiflung nahe zu bringen. Oft ist das eigene Gewissen des Vaters mit Schuld beladen, und er sühnt an dem Kinde, was er an der Mutter gesündigt. Natürlich ist es, dafs diese Motive sich nicht gleichmäfsig auf alle drei gekennzeichneten Strömungen der ins komische Gebiet hereinbrechenden Sturmflut verteilen: der Standpunkt des Bürgers ist namentlich von den Talenten gewahrt, während die Genies auch die Schranken des Bürgers nicht achten und innehalten.

Aus dem Naturdrange leiten sich ferner alle Erziehungsprobleme und daraus sich ergebende moralische Streitfragen her, mit der ausgesprochenen Tendenz einer Wiederanknüpfung der Erziehung an die unmittelbare Naturanlage. Meist ist die Erörterung dieser Erziehungsprobleme an die Gestalt eines Hofmeisters, Magisters oder dergl. angeknüpft; solche Figuren erscheinen im „Hofmeister“ selbst zweimal, ferner im „Neuen Menoza“, in „Freunde machen den Philosophen“, „Evchen Humbrecht“ und in „Henriette“. Auch sonst werden Erziehungsfragen reformatorisch mit direkter Tendenz gegen die blofse trockene Gelehrsamkeit erörtert, wie in dem „Satyros“, den „Soldaten“, „Nicht mehr als sechs Schüsseln“, dem „Deutschen Hausvater“, schliefslich in den Schröderschen Dramen „Der Vetter in Lissabon“ und „Kinderzucht.“

Als eine letzte unmittelbare Folge der Rückkehr zur Natur ergab sich die nackte Darstellung des Lasters.

Neben sexuellen Ausschreitungen sind kriminalistische Elemente zahlreich. „Der Hofmeister“ führt Fritz im Carcer und den Major auf Läuffer schiefsend vor, „Der neue Menoza“ giebt in der Episode des spanischen Grafenpaares ein schier unentwirrbares Gewebe von Ver-

brechen, in den „Soldaten“ entflieht Desportes mit Hinterlassung beträchtlicher Schulden und wird schliefslich von Stolzius vergiftet, „Evchen Humbrecht“ bringt den Diebstahl einer Dose und rückt sogar die Gefahr des Kindesmordes nahe, das gleiche Thema läfst auch „der deutsche Hausvater“ anklingen; „die falschen Spieler“ ferner haben ein kriminalistisches Hauptproblem, und einigen Gestalten der Dramen „Nicht mehr als sechs Schüsseln“ und „die Mätresse“ droht Schuldarrest. Häufig erscheinen Verbrechen besonders in Schröders Stücken: „Stille Wasser sind tief“ bringt die betrügerische Ehe der Antonette, „Der Fähnrich“ den Verdacht eines Diebstahls, „Der Vetter in Lissabon“ läfst nicht nur mit einem Schuldarrest drohen, sondern auch die Verhaftung des einen Baron spielenden Betrügers tatsächlich vor sich gehen, in „das Porträt der Mutter“ spielen Unterschlagung und Diebstahl hinein, in die „Kinderzucht“ ein beabsichtigter Betrug, in „Viktorine“ (wie in dem Lenzschen „Neuen Menoza“) Kindervertauschung u. s. f. Auch die Komödien der andern Talente bieten Kriminalistisches, so Stephanies „Gräfin Freyenhof“, „Werber“, „Wirtschafterin“ u. a., „Die drei Töchter“ von Spiefs und Hagemeisters „Jesuiten“.

Aber diese Darstellung des Lasters war keine Vergoldung, sondern eine Entlarvung desselben. So hat man kein Recht, mit Hettner zu rufen: „Wohin wir blicken, das Naturevangelium zur wüstesten Libertinage verzerrt!“ Dem prüden Zuschauer mag das Recht, sich verletzt zu fühlen, unbenommen bleiben; der Litterarhistoriker hat andere Pflichten als Moral zu predigen, ihm fällt die Psychologie des Dichterwerkes und der Dichterseele zu. Wer aber in die tiefste Seele dieser Komödien eindringt, wird hier nicht Gemeinheit finden, die sich einen Tempel bauen will, sondern den warmen Pulsschlag der Todfeindschaft gegen die Korruption. Dem Priester der Natur erscheint der Mensch von konventioneller Sitte zu den entsetzlichsten Taten gedrängt; andererseits können die Ideale der Naturevangelisten allerdings nicht vor dem Forum der konventionellen Sitte bestehen. Wenn man schliefslich die auf solche Weise unterlaufenden häfslichen Züge als kunstwidrig teilweise mit Recht getadelt hat, so ist jedenfalls zu bedenken, dafs sich das Häfsliche in der Totalität eines Kunstwerkes als Notwendigkeit erweisen kann, — es sei denn, dafs man die Poesie als einen blofsen, glänzende Phantasien erzeugenden Opiumrausch ansieht. Das Häfsliche ist in der Poesie stets zulässig, wenn es im Zusammenhang des ästhetischen Werkes notwendig wird; nur darf nicht Lust am Häfslichen, sondern Erhöhung der ästhetischen Wirkung der Zweck

sein, und es darf das Häfsliche nicht vorwiegen, sondern es mufs vorübergehen, darf auch nicht so nachdrücklich sein, dafs der ästhetische Eindruck des ganzen Kunstwerkes gestört wird. Auch häfsliche Seiten des Lebens lassen sich freilich unbeschadet der Naturwahrheit in ästhetisches Gewand kleiden, und das Wohlgefallen des reinen Subjektes für das schöne Objekt ist schliefslich doch ewiger Zweck der Kunst. Es läfst sich nicht verkennen, dafs der Fehler der Stürmer und Dränger ein Mangel nach dieser letzteren Richtung hin ist.

Das Original-Genie als angeborene Naturgabe postulierte seinerseits zunächst Leidenschaft und Kraft im höchsten, ungezügelten Mafse. Besonders ein Zug ist vielen Komödien-Charakteren aus der Sturm- und Drang-Zeit gemeinsam: wir lernen in den meisten Dramen wenigstens der Genies geniale und überhaupt aufsergewöhnliche Menschen kennen.

Goethes „Satyros", Wagners „Prometheus", Lenzens „neuer Menoza" und Strephon in „Freunde machen den Philosophen" haben ebenso wie Klingers "Derwisch" aufsergewöhnliche Veranlagung; hinzuzurechnen sind noch der Held der „Falschen Spieler" und der des „Porträts der Mutter", die ihr Charakter durch abenteuerhafte Virtuosität weit über das Mittelmafs der Menschen erhebt.

Der Mensch erscheint als determiniert durch die ihm innewohnenden Leidenschaften, und diese äufsern sich durch energische Kraftexplosionen. Selbst die mutwillige Händelsucht der satirischen Farcen ist ein Ausflufs des genialischen Kraftüberflusses. „Göttliche Frechheit" ist das Streben dieser Göttersöhne, und „nur die Lumpe sind bescheiden." Die Kehrseite des Überschäumens an Leidenschaft und des Überschwellens an Kraft, das Verhängnis der Göttergabe ist die Unmöglichkeit, diesen stürmischen Gewalten Luft zu machen, diese Kräfte zu betätigen; hieraus entspringt die Empfindsamkeit, die, ein wesentliches Kennzeichen der Sturm- und Drang-Periode, auch in der Komödie erscheint, allerdings zumeist schon in jener glücklichen Verspottung, auf welche Lessing hindeutet, wenn er dem „Werther" einen Schlufs wünscht „je cynischer desto besser."

Empfindsamkeit ist das charakteristische Moment von „Pater Brey", „Satyros" und dem „Triumph der Empfindsamkeit", dem „Hofmeister", „Freunde machen den Philosophen" und „Tantalus", sowie „Evchen Humbrecht". Mangel an Kraftbetätigung führt direkt oder indirekt zu Ausschweifungen in dem „Hofmeister", den „Soldaten" und „Evchen Humbrecht", sowie auf andere Art in den „Falschen Spielern".

Darum wird das Handeln sogar höher als das Dichten gestellt: bezeichnend sind nach dieser Richtung namentlich zwei Aussprüche Admets in „Götter, Helden und Wieland“: „Ich habe mein Tage die Poeten für nichts mehr gehalten, als sie sind“, und bald darauf ist verächtlich von dem „ganzen aberweisen Jahrhundert von Litteratoren“ die Rede.

Es ist nun nicht zu läugnen, dafs, so berechtigt ein Streben nach Originalität und Genialität war, mannigfache Exzentrizitäten gespreizter Geniesucht mit unterliefen. Da finden sich manche unschöne Charakterzüge, manche nicht sowohl karikierte, als outrierte Zeichnungen — wie denn Lenz es in der Selbstrezension des „Neuen Menoza“ als seinen „einmal unumstöfslich angenommenen Grundsatz für theatralische Darstellung“ bezeichnet, „zu dem Gewöhnlichen, ich möcht es“, sagt er, „die treffende Ähnlichkeit heifsen, eine Verstärkung, eineErhöhung hinzuzutun, die uns die Alltagscharaktere im gemeinen Leben auf dem Theater anzüglich interessant machen kann.“ Statt des mannhaften Donnerwortes hören wir oft lärmendes Toben, wie sich statt originell charakteristischer Zeichnung bisweilen gesucht schnörkelhafte Genremalerei darbietet. Insbesondere fühlt man, wie es den Dichtern eine Art höherer Wollust ist, das Häfsliche in seiner abschreckenden Gestalt zu zeichnen: geht doch stets die prononcirte Betonung des Negativen um so weiter, je gröfser die Abstumpfung der Nerven und die Verstörung oder doch Zerrissenheit der Geister gediehen ist. Aber die Periode hatte die Kraft in sich, die Übertreibungen ihres eigenen Geistes zu überwinden, welche ja doch im Grunde nur allzu natürliche Auswüchse gerade des Gewaltigsten und Besten der Zeit waren; namentlich die Farcen üben dieses Amt mit ebenso schonungsloser wie wirkungsvoller Satire. —

Die reine Natur soll gelten, aber es herrscht die korrupte Kultur, das Genie will sich Bahn brechen, aber es herrscht die winzige Mittelmäfsigkeit; die Natur wird durch die Konvention eingeengt, das Genie wird durch die Despotie gefesselt; wird ein beharrliches, planmäfsiges Ankämpfen, eine langsam ausbessernde Reform möglich sein? Nein, Druck erzeugt Gegendruck, gegen Gewalt hilft nur Gewalt, — daher wird zum Programm die Revolution, zum Schlachtruf Sturm und Drang. Schon der mafslose Tatendrang dieser Jugend war revolutionär, der positiv moralisierende und der negativ satirische Zug der Sturm- und Drang-Komödien weisen auf die gleiche Tendenz, wie denn schon die Stoffe in sich die Notwendigkeit einer frischen, freien Tendenz bergen; man will die Menschheit bessern, und sei es auch, wie Erich Schmidt

treffend bemerkt, durch „Pferdekuren". Freilich gelingt es den Dichtern der Sturm- und Drang-Komödie selten, wie es die Kunst in ihrer höchsten Vollendung verlangt, die moralische Tendenz im ästhetischen Gewande zu verhüllen; sie fürchteten offenbar, nicht entschieden und deutlich genug zu sein, wenn sie die Ideen ihres Werkes nicht direkt und unbekümmert um den künstlerischen Zusammenhang desselben aussprächen.

Nicht mit Nichtigkeiten wird gespielt, sondern es gilt ein bedeutsames Ringen mit allen bedeutenden Problemen des Lebens.

Der erste Todeskampf gilt der Korruption, die gedrückte Tugend steht gegen das hochgestellte Laster auf. Überhaupt wird in erster Linie das Thema der Standes-Unterschiede abgehandelt, die Versumpfung und die Verdummung des Adels, Mätressenwirtschaft, Gewalttätigkeit, Bestechlichkeit wird vorgeführt, in die Korruption des Soldatenstandes, des Studententums, der Geistlichkeit, des anmafslichen Journalismus dürfen wir Blicke tun, kurz, alle Mifsverhältnisse der konventionell bevorzugten Klassen treten zu Tage. Im Zusammenhange damit werden politische und religiöse, namentlich aber soziale und litterarische Fragen beleuchtet.

Kaum eine Komödie des ganzen Zeitraums, in welcher nicht auf die eine oder andere Weise dieses revolutionäre Thema anklingt: „Der Hofmeister" läfst die Liebenden von ungleichem Stande den „verfluchten Adelstolz" verwünschen und giebt uns Einblick in das versumpfte Adels- und Studentenleben. „Die Soldaten" und „Evchen Humbrecht" decken den Abgrund von Gemeinheit im Soldatenleben auf. „Gräfin Freyenhof" führt den verbrecherischen, „Die Mätresse" den gewissenlosen, „Nicht mehr als sechs Schüsseln" den lumpigen Adel vor. Die Überschätzung und Nachäffung des Adels wird verspottet in der „Wohlgeborenen" in der „Heimlichen Heirat" sowie in „Ehrgeiz und Liebe". Gegen das Pfaffentum sind „Die Jesuiten" gerichtet, gegen die anmafslichen Journalisten bez. Schauspieler „Der Tadler nach der Mode" und „Die Komödianten" u. s. w. Eine charakteristische Äufserung der litterarischen Revolution ist schliefslich Wagners Farce „Prometheus, Deukalion und seine Recensenten". Sodann ringt gegen das Privileg überhaupt die Intelligenz; der geistigen Bevormundung im umfassendsten Sinne gilt der weitere Straufs, und die Komödie wird zur politischen und religiösen Arena. Auch die Enge der gesellschaftlichen Konvention gilt es zu sprengen, allem Veralteten und Pedantischen bietet die stürmende, freiheitsdürstende Jugend Schach. Namentlich auch gegen die Oberflächlichkeit und

Einseitigkeit des konventionellen Ehrbegriffes richtet sich der Kampf. In den „Soldaten", „Evchen Humbrecht" und „Henriette" wird gegen die Standesehre des Offiziers und gegen das Duell deklamiert; „Der Hofmeister", „Nicht mehr als sechs Schüsseln", „Die Mätresse" und „Der deutsche Hausvater" weisen gegenüber dem falschen point d'honneur der Studenten bez. des Adels auf die wahre, allgemein menschliche Ehrenhaftigkeit hin, welche den Angehörigen jener bevorzugten Klassen vielerlei verböte, was sie ohne Gewissensbedenken ausführten. Oft, wie in Klingers „Schwur" und „Falschen Spielern", in Hagenmeisters „Jesuiten" sowie im „Tantalus" von Lenz, tut sich der revolutionäre Geist dadurch kund, dafs der Sieg dem Schlechten zufällt, das Laster triumphiert; als Tendenz ergiebt sich dann stillschweigend: Seht, so ist die Welt, geht hin und bessert's! Eine einzige Beschränkung legen sich unsere Komödien auf: vor dem Trone macht die Opposition Halt, nur dem Adel, nicht dem Fürsten gilt zunächst der Kampf, sei es, dafs man vom Trone noch Hülfe erhofft, sei es, dafs man ihn schont, um desto sicherer seine Grundpfeiler zu untergraben. Nur der „Derwisch" und das „Jahrmarktsfest" zweiter Fassung sowie „Stille Wasser sind tief" führen einen wollüstigen Fürsten ein, jene beiden Dramen aber in fremdem Gewande, dieses nur indirekt durch einen kupplerischen Helfershelfer, der es immer noch etwas zweifelhaft läfst, ob er nicht den Namen des Fürsten für eigene Zwecke mifsbraucht. Auch in dem „Tadler nach der Mode" und vor allem in „Nicht mehr als sechs Schüsseln" erscheint der Fürst zunächst ungerecht, aber die Appellation von dem schlecht unterrichteten Fürsten an den besser unterrichteten gelingt in beiden Fällen aufs glänzendste. Wollen wir im Übrigen die wuchtige Gewalt dieser revolutionären Strömung uns vergegenwärtigen, so müssen wir bedenken, dafs selbst ursprünglich friedliche Bürgernaturen von Schröder abwärts bis zum jüngeren Stephanie unverkennbar in den Bannkreis der stürmenden Bewegung gelangen und nicht nur ihren Dialog zu rebellischem Pathos erheben, sondern zum teil sogar durchaus ketzerisch revolutionäre Ideen in dramatische Handlung umsetzen.

Welches aber war bei all dem blutigen Ernst der komische Gehalt unserer Dramen? Ging die Fähigkeit zu lachen diesem Geschlecht der frühreifen Jünglinge nicht verloren? Man darf sagen, dafs die ersten Probleme mit wirksamer Komik versetzt sind, dafs die Komödien der Sturm- und Drang-Periode manche humorvolle Gestalt vorführen; namentlich ist es Lenz, der am besten in seinem „Hofmeister" originelle

Figuren von erfrischender Lebendigkeit zeichnet und so die deutsche komische Litteratur mit einer naiven ländlichen Unschuld, mit einem hartnäckigen und doch so liebenswerten Pendanten, mit einer niedlich komplimentierenden, armseligen und doch grundehrlichen Schneiderseele von Musiklehrer beschenkte, die von spätern Dichtern begierig aufgegriffen und weiter verwertet wurden.

Ganz in diesem volksmäfsigen Stile hält sich die Komik der Sturm- und Drang-Periode aufserhalb des Lustspiels. Maler Müllers Idyllen sind voll von köstlichem Humor, rein, naiv und doch weihevoll, mit schwermütigen, lyrischen Zügen stark versetzt, im besten Sinne volkstümlich; an das Kleinste und Kleinlichste ist wirkungsvoll angeknüpft. Auch viele Gedichte der Zeit tragen diesen idyllisch-volksliedmäfsigen Charakter; man denke besonders an Lenzens vortreffliches „Leben auf dem Lande“. — Unverkennbar ist daneben ein Zug burlesker Persiflage, wie in Klingers „Verbanntem Göttersohn“; mit besonderer Vorliebe wird auch Selbst-Persiflage angewandt, in der Farce „Tantalus“ von Lenz nicht minder als in seinem Roman „Der Waldbruder“. —

Aber die eigentliche, charakteristische Komik im Drama dieser Zeit liegt nicht auf dem Gebiete des Humors. Satire: soziale, politische, religiöse und nicht in letzter Linie litterarische Satire ist das Rüstzeug des Sturm- und Drang-Komikers. Und nicht ein mattes, schonungsvolles, stilles Lächeln will er erzeugen, sondern unerbittlich, beifsend, blutig sind diese kleinen und grofsen dramatischen Epigramme; dem Dichter ist es Ernst mit seinem Lachen: die Laster in ihrer vollen Lächerlichkeit und Verächtlichkeit zeigend, will die Komödie durch Lachen, und sei es durch Hohnlachen, bessernd wirken. So werden auch nicht die kleinen Schwächen zu künstlerischen Vorwürfen, sondern die grofsen Verbrechen an Natur und Menschheit. Durfte danach die Komödie derbe Mittel nicht scheuen und zeigen auch gerade manche Dichter dieses Kreises für das Derbkomische Begabung, so sinkt die Technik doch nie zum blofsen Wort- oder Situationswitz; aus den Charakteren entspringend, trifft unsere Komik die Charaktere. Dennoch kann von einem eigentlichen Lustspiel in der Sturm- und Drangperiode *nicht* die Rede sein. Die Zeit war zu ernst zu harmloser Lust, die Zeit war zu wirr zur reinen Gattung: Die Komödien der Genies nähern sich der Tragikomödie, die der Talente dem Schauspiel. Dazu kommt, dafs jene Original-Genies ihren Komödien-Schlufs frappierend widersinnig ausklingen lassen: wo wir Befriedigung verlangen, läfst der

Schlufs unversöhnt; wo uns kein Paktieren erlaubt scheint, schliefst der Dichter Frieden. Nimmt man den Schlufs und namentlich seine moralische Nutzanwendung im gewöhnlichen Sinne wörtlich ernst, so mufs man allerdings, wie es bisher geschehen ist, an dem geistigen Gehalt dieser Komödien irre werden; so rügt denn auch Erich Schmidt: „welch ein Apparat beleidigender Unsittlichkeit arbeiten mufs, damit zum Schlusse als winziges Mäuslein eine so dürftige praktische Vorschrift hervorkriechen möge.“ Hat nun Lenz, der hierfür vorzüglich in Betracht kommt, tatsächlich den „Hofmeister“ geschrieben, nur um vor der Erziehung durch Hofmeister zu warnen, — seine „Soldaten“, um für staatliche Pflanzschulen von Soldatenweibern Propaganda zu machen, — den „Neuen Menoza“ und „Freunde machen den Philosophen“, um mit gewissen sexuellen Problemen zu spielen oder sie auf eine Art zu lösen, die man bisher für unmöglich gehalten? Vielmehr drückt der Schlufs nicht, wie nach Tiecks und Gervinus' Vorgang behauptet worden ist, den „Hauptgedanken“ der Komödie aus, auf den hin sie verfafst ist, sondern diese ist durchaus Selbstzweck. Beweis hierfür ist einmal, dafs gerade Lenz und zwar in seinen nach dieser Richtung am meisten angegriffenen „Soldaten“ den Schlufs nach Vollendung des ganzen Stückes wesentlich umänderte; aus dem Brief des Dichters an Herder vom 20. November 1775 ergiebt sich, dafs der berüchtigte Vorschlag, Soldatenweiber auf Zeit auszulosen, erst nachträglich in das Drama hineinkam, während ursprünglich nur von gewöhnlichen Konkubinen die Rede war. Aber auch die ganze Anlage jener Komödien selbst ist für unsere Behauptung beweiskräftig; denn wo ist in der Tat ein Charakter, eine Phase der Handlung oder eine Stelle des Dialogs, welche nur zur Illustrierung der Schlufsmoral an ihrer Stelle zu stehen scheint? Und wie viel Charaktere, Phasen der Handlung und Stellen des Dialogs finden sich andererseits, namentlich gerade im „Hofmeister“, welche zur Schlufsmoral auch nicht einmal in der geringsten Beziehung stehen! Ferner drängt sich dem Litteraturpsychologen unabweisbar folgende Betrachtung auf: Jene Original-Genies blickten mit verachtungsvollem Spott auf das kleinliche Lebensspiel herab; der Satire verdanken sie so manche ihrer Wirkungen; und bedient sich diese nicht als eines ihrer drastischsten Mittel — der Karikatur? Wie, wenn die Original-Genies das winzige Possenspiel des Lebens karikieren wollten, wenn also ihr Schlufs nicht nach ihrer ernsten Meinung eine wahre Lösung bot, sondern wenn sie nur eben aus ihrer weltverachtenden, revolutionären Stimmung heraus mit

doppeltem Nachdruck predigen wollten: Seht, so erbärmlich seid ihr Menschen, selbst das Unmögliche macht ihr möglich mit eurer Schwäche an Kraft und Gluth!?

Ein klassisches Beweismittel für unsere Vermutung bietet die Wagnersche Umarbeitung seiner „Kindermörderin“. Als er das gefallene Mädchen ihr Kind in Verzweiflung erstechen liefs, da schrien und jammerten „tugendlallende, hyperempfindsame Seelen“ ob der Gewalttat. Und was tat Wagner? Trotzdem bereits Karl Gotthelf Lessing eine abschwächende Bühnenbearbeitung geliefert hatte, änderte er den Grundcharakter des Dramas, indem er das Mädchen an dem Kindesmord durch Dazwischentreten ihrer Eltern gehindert werden und nun alles sich in Wohlgefallen auflösen läfst; der so aus der Tragödie entstandenen Tragikomödie gab er bezeichnender Weise einen moralisierenden Nebentitel: „Ihr Mütter, merkt's Euch!“

In derselben Richtung wie diese Änderung, bewegt sich auch der Ausruf, welchen sich Lenz im „Pandaemonium germanicum“ selbst beilegt: „Ach, ich nahm mir vor, hinunterzugehen, ein Maler der menschlichen Gesellschaft zu werden; aber wer mag malen, wenns lauter solche Fratzen-Gesichter da giebt? Glücklicher Aristophanes, glücklicher Plautus, der noch Leser und Zuschauer fand. Wir finden, weh' uns, nichts als Recensenten und könnten ebensogut in die Tollhäuser gehen, um die menschliche Natur zu malen.“

Ähnlich arbeitet bei den Original-Genies häufig das ganze Drama auf einen tragischen Ausgang hin, und so wird der komische Aufsatz mit moralischer Nutzanwendung der Tragödie zugefügt sein als ein — Satyrspiel. Nicht unnütz ist es auch, sich bei dieser Gelegenheit zu erinnern, dafs nach der für die Original-Genies mafsgebenden Theorie von Lenz jegliches Gemälde der menschlichen Gesellschaft in das Gebiet der Komödie fiel; ihnen war also das Leben nichts anderes als eine Komödie, in welcher die ganze Menschheit mitwirkt.

Hierin offenbart sich ja gerade der Unterschied zwischen ernsten Lustspiel- und tragischen Motiven in der Sturm- und Drang-Periode: Während die Tragödie in den Ideen mit der Komödie übereinstimmt, ist sie im Stile vorwiegend auf ein historisches Charakterstück angelegt, und die Handlung giebt kein buntes, breites Lebensbild, sondern ist auf den Helden zugespitzt; vor allem aber ist auch der Konflikt der Komödie leichter gegeben oder doch vom Dichter leichter genommen, Versöhnung zulassend oder doch wenigstens Heilmittel in Aussicht stellend. Wenn also die Verwickelung der „Kinder-

mörderin", welche ohnedies weder Historie noch Charakterstück war, leichter genommen wurde, so gab sich der Übergang in das Gebiet der tragikomisch gehaltenen „Komödie" jener Zeit von selbst. Und wenn „Stella" sowie „Kabale und Liebe" dieser Unterscheidung zu widersprechen scheinen, so ist daran zu erinnern, dafs ersteres Drama ursprünglich als Schauspiel mit glücklichem Ausgang verfafst war, letzteres aber nicht nur als Abart, als „bürgerliches" Trauerspiel bezeichnet ist, sondern vor allem auf die Charakterzeichnung, nicht auf die Handlung, das Hauptgewicht legt, — so dafs wohl vor allem in diesem letzteren Momente der schliefslich mafsgebende Unterscheidungsgrund zwischen der Anlage einer ernsten Komödie und der einer Tragödie jener Zeit zu suchen ist.

Wie psychologisch so bieten auch technisch die Komödien der Sturm- und Drang-Periode nach verschiedenen Seiten hin gemeinsame Kennzeichen. Die Handlung ist dramatisch bewegt, entsprechend dem durch den Stoff gebotenen bunten Lebensbilde. Mit der Einheit der Zeit und des Ortes ist gänzlich gebrochen, so dafs Szenenwechsel, auch mitten im Akte, nur zu häufig ist. Während sich aber die vom Sturm fortgerissenen Talente in umgrenzter Kunstform halten, dringen die Original-Genies wild über jede fesselnde Schranke hinaus, um ihre Lebensbilder selbst durch Verzicht auf Einheit der Handlung dramatisch bewegter und lebensvoller zu gestalten. Insbesondere auch abstrahieren die kleinen Farcen von strengeren gesetzmäfsigen Formen, wie sie sich von manchen anderen Konventionen emanzipieren.

Der Dialog ist, abgesehen von einigen satirischen Farcen, in Prosa geschrieben, aber in einer Prosa, die nicht nur flüfsig und zumeist kunstvoll abgetönt, sondern auch von echtester Poesie durchdrungen ist. Heftige Erschütterungeu und Ausbrüche tiefster Leidenschaft machen den komischen Dialog reich an rührenden Stellen, so dafs wir unter Tränen lachen, und das Pathos der beleidigten Tugend durchklingt in immer neuen Variationen, wenn auch mit gegenseitigen Anklängen alle diese Stücke. Aber eine Eigenschaft des Dialogs vor allem ist im guten wie im schlechten Sinne ein Zeichen der Gattung: das Kraftstrotzende, die scharfe Accentuirung; aus jedem Satze klingt, dafs es mit den Fragen des Jahrhunderts Ernst, blutiger Ernst geworden ist. So wird die Sprache der Komik keck und derb, ja oft geflissentlich cynisch; doch läuft auch mancher geschmacklose Schwulst, manche „Kraftflegelei" mit unter, im Grunde ist der Humor fast durchgehends ein gesunder, — weil er auf ethischem Boden beruht. Vor-

wiegend ist der Dialog zugespitzt pointiert, oft geht er in Satire von schneidender Schärfe über, oft und besonders am Schlufs predigt er eine direkte Tendenz. Äufserlich charakteristisch ist eine eigentümliche Ökonomie der Sprache, namentlich offenbar in der Auslassung der persönlichen Fürwörter; auch dies war nur eines jener Mittel, um die Rede gedrungener, kraftvoller zu gestalten, ganz entsprechend dem Geiste der Periode.

So ergiebt sich allerdings aus unserer Betrachtung, dafs G. E. Lessings „Minna" nicht der letzte Trumpf der deutschen komischen Muse war, dafs vielmehr eine bedeutsame originelle Strömung in der Komödienlitteratur nach dem grofsen Reformator zu verzeichnen ist.

Wird sich nun diese neue Strömung allein aus äufseren Anlässen, aus den veränderten Zeitverhältnissen erklären lassen?

Oder wird in der Tat eine ästhetische Fortentwickelung über Lessing hinaus in der Komödie zu konstatieren sein?

Die Zeitereignisse, die sozialen, philosophischen und politischen Zustände waren allerdings geeignet, der Dichtung neue Stoffe zuzuführen, neue Anschauungen zu vermitteln. Im allgemeinen ging der Zug des Jahrhunderts nach Kultur; da erhob sich die gequälte, beengte Menschennatur, der immer mehr Beschränkung und Übertünchung drohte, und machte ihre angeborenen Rechte geltend. Man hat von diesem Gesichtspunkte aus die Sturm- und Drang-Periode als einen Abfall von der Aufgabe des Jahrhunderts angesehen, aber durch Verfechten der Naturrechte hielt diese Übergangsperiode alle Überkultur wirksam nieder und brachte die Kultur mit der unveräufserlichen Natur in veredelnden Einklang. Praktisch betätigte sich dieser Naturdrang durch die Umwälzung der pädagogischen Grundsätze, durch den Aufbau der gesamten Erziehung auf der Natur und angeborenen Anlage. Daher die so häufige Behandlung von Erziehungsproblemen; jeder unserer Komödiendichter will ein poetischer Basedow sein. Nach einer anderen Seite lief die Naturschwärmerei in die Physiognomiestudien Lavaters, in die Gefühlsphilosophien Friedrich Heinrich Jacobis und Hamanns aus. In dieser Quelle hat der ahnungsvolle Zug der Litteratur seinen Ursprung. Von den sonstigen philosophischen Strömungen hatten in merkwürdigem Gegensatz hierzu gerade die Aufklärung und der Materialismus den mächtigsten Einflufs auf die Sturm- und Drang-Poesie. Aus der Aufklärung schöpfte sie das Gefühl sittlicher Würde, welches eine notwendige Vorbedingung für das Selbstbewufstsein des

Genies war; die Aufklärung stellte das Ich in den Vordergrund der Betrachtung, so dafs Selbstbekenntnisse indirekt und direkt litterarische Stoffe werden; auch die eudämonistische Sittenlehre der Sturm- und Drang-Komödie ist ein Ausflufs jener philosophischen Richtung; und schliefslich schreibt sich daher die Erziehungstendenz. Feindlich gegen die Aufklärungsphilosophie stellten sich die Stürmer nur, insofern sie die Mutter jener platten Nüchternheit war, die einen lebendigen Hohn auf jeden höheren Flug der Phantasie darbot. Aus dem Materialismus gar klangen unverkennbare naturalistische Töne, welche harmonisch in das Feldgeschrei „Natur!" einstimmten. Ein anderes Rüstzeug bot die Wissenschaft in dem auch ihrerseits aufgenommenen Kampfe gegen den Despotismus; in voller Heftigkeit entbrannte dieser Kampf freilich gerade erst in Folge der Sturm- und Drang-Periode, aber waren nicht schon Johann Jakob Moser und Johann Michael von Loen Vorläufer derselben, auf wissenschaftlichem Boden die ersten Verfechter moderner staatlicher Reformen? Daneben brachte das Leben mannigfache politische Lärmtrommelschläge; insbesondere rief der amerikanische Unabhängigkeitskrieg eine mächtige Bewegung, eine gespannte Anteilnahme in ganz Europa hervor. Hinzu kommen alle die offenen und geheimen Anzeichen der nahenden Revolution, in seltsamem Widerstreit mit der bedingten Loyalität der Zeit des aufgeklärten Despotismus. All dieser wirr durcheinander strebenden Gewalten bedurfte es, um in der Litteratur jenen unklaren, unbeholfenen Sturm und Drang hervorzurufen, welcher der Periode den Namen gegeben hat. — Auch das Verhältnis der Stände zu einander reizte zu revolutionärer Behandlung, und wie sich die Schwächen und Verbrechen, welche in den herrschenden Zuständen lagen, in all ihrer bodenlosen Unhaltbarkeit darboten, mufsten sie gerade zu komischer Behandlung, zu schonungsloser Satire einladen. Man denke an die grenzenlose Korruption, in welche uns die Geschichte des Betrügers Cagliostro Einblick gewährt, die für Göthes „Grofs-Kophta" und Klingers „Derwisch" Stoff abgab. Gerade die privilegierten Stände waren vollständiger Versumpfung nahe, der Adel und das Militair forderte durch seine Überhebung über den Bürgerstand den erbittertsten Kampf heraus. Der Bürger hatte noch allein deutsches Wesen gewahrt; darum liefs man, soweit man überhaupt etwas gelten liefs, allenfalls den Bürger gelten. Doch noch bewegte sich selbst das Familienleben in steifen Formen und prefste Widerstand heraus. — Und wollte man auf litterarischem Boden der durch so mannigfachen Druck gezwängten

Brust Luft machen, so boten sich die zahlreichen litterarischen Jämmerlichkeiten als doppelt lästiges Hindernis; dauerte doch trotz der Lessingschen Reformen insbesondere die Bevormundung des unverständigen Publikums durch ebenso unverständige und noch dazu anmafsliche Kunstrichter wenig eingeschränkt fort! — Wohin die Dichter ihre Blicke wandten, — sie fanden überall die lebendige Aufforderung zu dem revolutionären Drang, der sie fortrifs. —

Aber ebenso klar leuchtet ein, dafs diese Zeitverhältnisse allein nicht genügen, um den veränderten Charakter der Komödie zu erklären. Auch der Hinweis auf die, angesichts des Hineingreifens ins volle Menschenleben, so zahlreichen persönlichen Beziehungen als ergiebige Quelle für Einzelheiten kann nicht genügen, und es mufs viel wichtiger als die Aufdeckung dieser einzelnen persönlichen Beziehungen ein Hinweis auf die allgemeinen ästhetischen Verhältnisse und Anknüpfungen der Dichterwerke erscheinen. All jene konnten gewisse Anregungen geben und haben in dieser Richtung tatsächlich genützt was sie sollten, aber zur vollen ästhetischen Umwälzung bedurfte es noch anderer Faktoren, bedurfte es insbesondere einer Fruchtbarmachung der mannigfachsten litterarischen und sonstigen künstlerischen Muster. Es ist in dieser Hinsicht hier nicht der Ort, auf einige zufällige Quellen von Einzelwerken zu verweisen, welche diese oder jene äufserliche Anknüpfung boten, sondern es kann, wenn wir die litterarischen Quellen für die Sturm- und Drang-Komödie nennen, naturgemäfs nur von den für den Geist dieser spezifisch charakteristischen Analogien und Anlehnungen die Rede sein.

Woher tönte denn dieser Bekenntnisruf „Natur!", der sich zu mächtigen Accorden anschwellend über Europa verbreitete? Er nahm seinen Ursprung aus der französischen Litteratur, aus den Schriften von Jean-Jacques Rousseau. Dieser hatte gegenüber der Verderbnis der zivilisierten Welt die „Rückkehr zur Natur" zum Schlagwort der Zeit gestempelt; er hatte die Standesunterschiede auf freien Vertrag zurückgeführt, der nur so lange für den einen Teil verbindlich sei, als ihn der andere nicht verletze; er, Rousseau, hatte die Erziehung zuerst auf den Boden der Natur gestellt. Namentlich üben „Emile" und „La Nouvelle Héloïse" den mächtigsten Einflufs aus, nicht nur in ihrem Ideengehalt, sondern auch in ihrer äufseren Gestaltung. So wird zunächst und vor allem der Hofmeister ein oft angewandter Charakter und es ist kein Zufall, dafs die erste Komödie der Sturm- und Drang-Periode diesen Titel führt. In zwei verschiedenen Beziehungen wird

die Figur des Hofmeisters verwandt: bald erscheint er als Mentor aus dem „Emil", und theoretische Erörterungen über Erziehungsprobleme gehen nebenher; bald ist er in die verführische Gestalt des Philosophen St. Preux aus der „Neuen Heloïse" gekleidet, und die Tugend des adligen weiblichen Zöglings mufs ihm unterliegen. Lenz verwendet ihn in beiderlei Hinsicht. Im „Hofmeister" geschieht die Verführung des adligen Mädchens durch den Hofmeister, der in der Folge, indem er das Messer selbst an sich legt, ausdrücklich zum Abälard im verwegensten Sinne des Wortes wird; die moralisierenden Betrachtungen sind verschiedenen Personen, insbesondere dem Geheimen Rat und und dem Schulmeister Wenzeslaus anvertraut. Auch „die Soldaten" haben einen Hofmeister; in „Freunde machen den Philosophen" ist der Held ein empfindsamer bürgerlicher Philosoph in abhängigem Verhältnis zur adligen Geliebten, und im „Neuen Menoza" werden wenigstens Erziehungsprobleme im Gespräch des Helden mit dem Baccalaureus und dem Magister abgehandelt. In Klingers „Falschen Spielern" tritt eine empfindsame Juliette auf, im „Schwur" ist es fortlaufende Familienkrankheit, dafs die Edelfrau von der schönen Seele des Knappen oder Sekretärs auf Abwege gezogen wird, und so spricht auch der jüngste Page schon zur letzten Edelfrau von „des St. Preux und der Julia Briefen", „besonders wo sie ins Geistige gehen". Wagner läfst in „Evchen Humbrecht" das Geschlecht der Hofmeister durch den Magister mit seinen schulmeisternden Erörterungen über Erziehung, Duellwesen u. s. f. vertreten sein. Karl Gotthelf Lessing tauft seine „Mätresse", die reuige Verführte, in äufserer Anlehnung an Rousseau Juliane, und Grofsmann bringt gar mit seiner „Henriette" das Verhältnis des Philosophen in Hofmeisterstellung zu der adligen Dame mit Benutzung mancher durch Rousseau gegebenen Nebenumstände zur vollen Dramatisierung.

Mehr aber noch als in äufserer Hinsicht zeigt sich der Einflufs Rousseaus auf die Sturm- und Drang-Komödie in dem Geiste, der diese Stücke durchweht, in der Auflehnung gegen die konventionelle Kulturwelt. Da fällt das kecke, doch bezeichnende Wort von den „Pestbeulen" des zivilisierten Europas: „Was ihr Empfindung nennt", ruft der Prinz von Cumba im „Neuen Menoza" von Lenz, „ist verkleisterte Wollust; was ihr Tugend nennt, ist Schminke, womit ihr Brutalität bestreicht. Ihr seid wunderschöne Masken mit Laster und Niederträchtigkeiten ausgestopft." Das ist eine Predigt im unverfälschten Geist und Stil Rousseaus. Klinger fragt im „Derwisch",

der von echt Rousseauschem elementaren Hauch der Natur durchweht ist, die Frauen: „So hängt euer Glück von eurer Maske ab?“ und schildert allüberall mit virtuosenhafter Genremalerei das verfeinerte Raffinement des Kulturmenschen. Selbst Schröder gesteht im „Fähndrich“ zu: „Ein Mann nach der Welt — der hat eigentlich gar keinen Charakter“, und sein „Vetter in Lissabon“ hat „Menschen gesucht und Bären gefunden.“ So streben alle diese Dichter mit Rousseau die Erziehung auf natürliche Bahnen zu lenken, und soweit sie sich hier mit Basedow berühren, waren beide Teile Schüler des Franzosen. Das höchste Genie der Periode aber fand, sich an Rousseau anlehnend und sich über ihn erhebend, in genialischer Nonchalance die konventionellen Begriffe von Tugend und Laster einfach kleinlich und langweilig; Zeugnis sind insbesondere „das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern“ und „Götter, Helden und Wieland.“ Dem Marktschreier in der ersteren Farce, welcher rühmt:

„Hüten uns auch vor Zoten und Flüchen,
Seitdem in jeder grofsen Stadt
Man überreine Sitten hat,“

antwortet der Doktor kurz und bündig:

„Da wird man sich wohl ennuyieren!“

Und in der letzteren Farce verweist Herkules biderb dem armen Wieland dessen Knechtschaft unter die menschliche Sittenlehre. Aber Goethe überwindet in sich die Rousseau-Stimmung, sie ist ihm ein läuterndes Durchgangsstadium, kein Endziel, — und so verspottet er Übertreibungen der Schule des grofsen Jean-Jacques, namentlich die empfindsame Gefühlsschwelgerei, welche sittliche Gefahren im Gefolge hat, im „Pater Brey“, „Satyros“ und „Triumph der Empfindsamkeit“.

Durch Wirkung der „Nouvelle Héloïse“ und des „Emile“ ist aber der Einflufs Rousseaus auf die Komödie der Sturm- und Drang-Zeit nicht erschöpft; für den Nachweis der Quellen aus Rousseau ist auch der „Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes“ heranzuziehen; nicht nur, dafs der glückliche Naturzustand gegenüber der Verderbnis unserer zivilisierten Welt insbesondere auch in diesem Werke verherrlicht ist; vor allem schreiben sich aus ihm all die zahllosen, über das Naturwidrige der Standesunterschiede gegebenen Erörterungen her, wie wir sie als typisches Merkmal aller Sturm- und Drang-Produkte kennen lernten. Man denke namentlich an Rousseaus Herleitung der Vorrechte des Adels, welcher einwillige,

die Ketten der Fürsten zu tragen, um seinerseits Ketten für die Bürger schmieden zu können; während die Fürsten, um ihre illegitime Gewalt usurpieren zu können, einen Teil derselben dem Adel abtreten mufsten. Auch die Herleitung der konventionellen Moral unserer Gesellschaft ist hier aus Rousseau zu zitieren: dafs die Glieder derselben mehr auf das Zeugnis anderer, als auf die eigene Überzeugung hin zufrieden und glücklich sind. Goethe, der sich im „Jahrmarktsfest" und anderen Farcen mit nicht gerade sehr respektvollen Ausdrücken über die nach politischer Rangstufe Höchststehenden amüsiert hatte, überwindet auch diesen Ausflufs Rousseaus in sich, wie es später sein „Bürgergeneral" und „Die Aufgeregten" dokumentieren. Auch Lenz bleibt durchaus nicht blinder Schüler Rousseaus, sondern geht in mancher Hinsicht über ihn hinaus: So verherrlicht er am Schlufs des „Pandaemonium germanicum" die Künste und Wissenschaften im direkt ausgesprochenen Gegensatz zu Rousseau; ferner zieht er unerschrocken gewisse Konsequenzen, denen der Franzose aus dem Wege ging, indem das Liebesverhältnis der Personen verschiedenen Standes von geschlechtlichen Folgen ist — wie im „Hofmeister" — oder gar zur dauernden Vereinigung der Liebenden führt, — wie in dem Drama „Die Freunde machen den Philosophen"; auch ist die Sentimentalität von den Personen im „Hofmeister" schliefslich glücklich überwunden. Wie jede neue Idee, gab eben auch die von dem grofsen Naturevangelisten ausgehende neue Kraft, und jede neue Kraft will ausgähren, so sind die „Flegeljahre" notwendige Vorbedingung für die Zeit der Reife, und solche „Flegeljahre" der Rousseauschen Ideen waren die Zeiten des deutschen Sturms und Drangs. Hat die französische Litteratur den unsterblichen Ruhm, Gebärerin des neuen Naturevangeliums zu sein, so fällt unserer deutschen Dichtung, und zum nicht unerheblichen Teile gerade der komischen, das Verdienst zu, diese naturevangelistischen Ideen zur geläuterten und geklärten Betätigung übergeleitet zu haben.

Geht man den Quellen der Sturm- und Drang-Komödie weiter nach, so ist nach Rousseau unmittelbar Richardson zu nennen; denn namentlich dessen „Pamela" und „Clarissa" bilden in den geistigen Strömungen der Zeit nach verschiedenen Seiten eine notwendige und wirksame Ergänzung der von Rousseau gebotenen Elemente. Schuf dieser für die Verführung der Adelstochter durch den schöngeistigen Bürgerlichen das Modell und eiferte er ausdrücklich gegen Standesunterschiede, so hatte Richardson die Versuchung der Bürgerstochter

durch den verführerischen Adligen vorgezeichnet und es dabei an Protest gegen den privilegierten Stand nicht fehlen lassen. Die Probleme der „Pamela“ und „Clarissa“ hat die deutsche Komödie ineinanderfliefsen lassen, um einen Konflikt von doppelter Schärfe zu gewinnen. Die bürgerliche Heldin der Lenzschen „Soldaten“ ist einesteils nach „Pamela“ durch einen Adligen aus dem Offizierstand um ihren Ruf gebracht; andererseits flieht sie zu dem geliebten Verführer und geräth in Elend wie Clarissa. Der Tugendräuber von Wagners „Evchen Humbrecht“ ist gleichfalls ein verführerisch liebenswürdig gezeichneter adliger Offizier, und es giebt heftige Deklamationen gegen die Vergewaltigung der Bürgermädchen, ganz nach „Pamela“, dabei ist das Motiv der Schändung und des Schlaftrunkes aus „Clarissa“, mit der Evchen auch darin übereinstimmt, dafs sie nicht ganz schuldlos erscheint, weil sie dem Verführer (allerdings nur in Ballsaal und Wirtshaus) gefolgt ist, und ferner darin, dafs sie sich auch in ihrer verletzten Weiblichkeit, in all ihrem Unglück edel und reuig benimmt. Das letztere Moment der „Clarissa“ ist besonders stark heraus gearbeitet in Karl Gotthelf Lessings „Mätresse“, welche sich im übrigen, als im Grunde tugendhafte schöne Zofe der Mutter ihres Verführers, enger an „Pamela“ anschliefst; der Protest des gemifshandelten Bürgermädchens gegen den elenden adligen Verführer erklingt in diesem Lustspiel wohl am nachdrücklichsten und eindrucksvollsten. Auch kehrt Verführung mit Ständeunterschied im „Deutschen Hausvater“ von Gemmingen wieder, aber mit dem freudigen Ausgang der „Pamela“. Aus der „Clarissa“ dagegen ist schliefslich ein vereinzeltes Motiv in den „Neuen Menoza“ von Lenz übergegangen, wenn zur Verführung oder Schändung der Heldin durch den Grafen die Anwendung eines Schlafpulvers geplant wird. — Und neben all diesen einzelnen äufseren Anlehnungen trug die Sentimentalität Richardsons zu der empfindsamen Stimmung der Zeitprodukte das ihre bei. — Trotzdem ist von jenen englischen Romanen zu unseren deutschen Komödien ein bedeutsamer Schritt geschehen, denn die Signatur der Richardsonschen Gestalten ist Loyalität, die sich höchstens zu untertänigen Vorstellungen aufrafft, die Signatur der Sturm- und Drang-Zeit aber ist revolutionärer Protest.

Hatte Rousseau in unserm jungen Dichtergeschlecht begeisterte Jünger des Naturevangeliums geworben, so war es naheliegend, den Blick auf diejenigen Perioden der heimischen Litteratur zurückzuwenden, welche vorzugsweise Ausdruck des Natürlich-Volkstümlichen waren. So erklärt sich das Zurückgreifen auf Elemente der alten deutschen

Volksbühne. Gotthold Ephraim Lessing hatte bereits seiner herzlichen Vorliebe für den Hanswurst Ausdruck gegeben, aber diese Liebe war platonisch geblieben. Jetzt zogen die jungen Genies mit keckem Griff den Hanswurst samt der ganzen alten Volkskomödie ins litterarische Leben zurück. Es geschah damit ein Schritt der Reaktion, der einer Revolution durchaus gleichkam: unter vollständiger Abstrahierung von den Errungenschaften des bestehenden kunstmäfsigen Lustspiels wurde die alte Farce in Gestalt und Gehalt wiederauferweckt, wurde eine Kunstschöpfung wieder geboren, welche, unmittelbar aus dem Volke herausgebildet, unmittelbar zum Volke sprach. Und erschien unsern jungen Genies das kleinliche Lebensspiel etwa viel anders denn als Farce, als schnell vergängliches Fastnachtsspiel?! So gab sich diese Kunstform aus mannigfachen Gründen von selbst, und es ist kein Zufall, dafs der Genialste unter den Stürmern und Drängern auf diesem Gebiete der Fruchtbarste war. Goethe hat in diesen kleinen Farcen eine Tätigkeit entfaltet, welche durchaus nicht unwesentlich zu seiner Charakteristik ist; denn keine Litteraturform zog ihm so wenig Schranken, wie die der alten deutschen Spiele; hier konnte er ganz er selbst, ungeniert im Negligee, sein. So ist nicht nur in allen Farcen der Zeit der Ton und zum gröfsten Teil auch der Vers des nicht zu unterschätzenden Meisters Hans Sachs angewandt, sondern es fehlen auch Prolog und Epilog selten; jedenfalls bildet den Schlufs immer die Moral von der Geschicht'. Der Hanswurst erscheint in Goethes „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" und in dem auf einem älteren Puppenspiel und einer stehenden Figur der Volksbühne beruhenden Fragment „Hanswursts Hochzeit" sowie in H. L. Wagners Farce „Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten", bei letzterem in althergebrachter Funktion als Epilogus, der seinen heimischen Volksdialekt bewahrt hat. Aus derselben Quelle schöpft Goethe, indem er seinen „Satyros" und das im 4. Akt des „Triumphs der Empfindsamkeit" gegebene Zwischenspiel mit direkter Anrede an das Publikum beginnt. Von den Fastnachtsspielen schreibt sich die Mummerei im „Pater Brey" her. Direkt auch inhaltlich angelehnt ist „Satyros oder der vergötterte Waldteufel" an des Hans Sachs „Satyros und Waldbruder" sowie das Zwischenspiel des „Jahrmarktsfestes" an desselben „Comedia: die gantze Hystori der Hester;" und zwar ist in der ersten Goetheschen Fassung die Anlehnung im Stil gröfser, während die zweite Fassung, allerdings leider in anderer Form, in satirisch gereimten Alexandrinern, sich eng an den Inhalt des 2. Aktes der Hans Sachsschen Komödie anschliefst. — Eine eigen-

artige warme Huldigung hat schliefslich Lenz dem Hanswurst bereitet, dadurch dafs er in einem der künstlerischen Komposition nach ungerechtfertigten Aufsatz auf den „Neuen Menoza" den Bürgermeister für das „Puppenspiel" schwärmen läfst; dabei erklärt dieser: „Hab den Kerl den Hanswurst so lieb, ich will ihn wahrhaftig diesen Neujahr beschicken." Auf den Rat seines Sohnes, eines Baccalaureus, geht unser Bürgermeister sodann zu einem „regelmäfsigen" Stück, welches ihn aber dermafsen langweilt, dafs er den törichten Ratgeber schlägt mit den klassischen Worten: „Ich will dich lehren mir Regeln vorschreiben, wie ich mich amüsiren soll!"

Auch sonst nehmen selbst die gröfseren Komödien der Sturm- und Drang-Zeit einzelne Momente der alten Volksbühne an, die in ihrer Durcheinandermischung von Ernst und Komik eine unverkennbare Analogie darbot. Auf Rechnung dieser ist nicht nur mancher derbe Possen namentlich von Lenz zu setzen, sondern eine — sei es bewufste, sei es unbewufste — Anlehnung an diese ist auch die fast durchgehende Schlufsmoral, welche das eine Mal allen Ernstes ausgesprochen wird, z. B. recht prägnant bei Stephanie d. J.: „Noch glücklicher wäre ich, wenn ich durch mein Beispiel alle meine mir ähnliche Schwestern von ihrem dummen Stolz heilen könnte;" während das andere Mal, vorwiegend bei Lenz, die Moral von der Geschicht' nahe an verzweifelte Ironie streift, so wenn er am Schlufs der „Soldaten" als Heilmittel für die durch Verführung ihrer Töchter seitens Soldaten zerrütteten Bürgerfamilien die Anlegung von Pflanzschulen für Soldatenweiber empfiehlt.

Wenn wir alledem hinzufügen, dafs Goethe sich in der Tat bis in die Weimarer Jahre hinein ernstlich mit dem Gedanken einer Fortbildung des alten deutschen Lustspiels, derber deutscher Volkskomik beschäftigte, so müssen wir uns darüber klar sein, dafs dieser Gedanke durchaus nicht eine Verläugnung der Lessingschen Reformen in sich zu schliefsen brauchte: einem Genius wie Goethe hätte der kühne Wurf gelingen können, den tiefen komischen Zug des deutschen Volksgeistes mit den Anforderungen einer geläuterten modernen Kunst harmonisch zu versöhnen.

Berlin.

Französische Studien über die deutsche Litteratur vor Frau von Staël.

Von

Theodor Süpfle.

Im Anschlusse an die Nachweise, welche wir in dem ersten Bande unserer „Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich" (vgl. Zeitschrift I, 334) über die der deutschen Litteratur in diesem Lande seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts entgegengebrachten Sympathien beigebracht haben, beabsichtigen wir, in diesen Blättern eine ergänzende und übersichtliche Darstellung der Studien derjenigen Schriftsteller vorzulegen, welche von jenem Zeitpunkte an bis zu dem Erscheinen des epochemachenden Buches „de l'Allemagne" in französischen Zeitschriften und sonstigen Veröffentlichungen sich in eingehender Weise über unsere litterarische Entwickelung ausgesprochen haben.

I.

Der früheste Herold unserer aufstrebenden Dichtung bei den Franzosen war ein geborener Deutscher, der als junger Mann nach Paris übergesiedelte geistvolle Litterat Friedrich Melchior Grimm. Sein Wirken zu Gunsten der heimatlichen Dichter trat besonders in den zwei Briefen „Sur la littérature allemande" hervor, welche er in den Jahren 1750 und 1751 im Mercure de France erscheinen liefs. Über deren Inhalt wollen wir Näheres angeben.

In dem ersteren derselben, vom Oktober 1750, weist der Verfasser die in alten Vorurteilen gegen die schöngeistige Befähigung der Deutschen befangenen Leser zunächst darauf hin, dafs der Geist, ebenso wie die Dummheit, sich bei allen Völkern finde. Neben Horaz habe

es einen Mävius, neben Boileau einen Cotin gegeben. Vor noch nicht hundert Jahren habe das Vaterland von Shakespeare und Milton in Frankreich für ein barbarisches Land gegolten, in welchem, wie im Norden überhaupt, die Poesie nicht gedeihen könne. Nicht die geographische Lage, nicht das Klima, sondern die Mutter Natur gebe oder versage die höhere Begabung.

Zudem habe Frankreich einen ganz besonderen Grund, sich mit den unterdessen eingetretenen Fortschritten der deutschen Dichtung und schönen Litteratur zu befreunden und sich darüber zu freuen. Denn die grofsen französischen Schriftsteller seien es, von welchen die Deutschen die schwere Kunst gelernt hätten, ihre Gedanken zu entwickeln, ihnen jene geschmackvolle Form und die angenehme Rundung zu geben, welche den Inhalt immer zur Geltung bringen und so oft ihn ersetzen. Boileau, Corneille, Racine, Fontenelle, Voltaire seien unsere Lehrmeister gewesen und fänden bei uns mehr Bewunderung und Dankbarkeit als gegenwärtig bei ihren Landsleuten.

Allerdings könnten wir keine Dichter ersten Ranges wie die Franzosen aufweisen, auch seien die Schöngeister selten bei uns, aber wir hätten besseres als dies. Nämlich berühmte Philosophen, welchen es blos an dem Willen gefehlt habe, Dichter und Schöngeister zu sein, ferner hervorragende Theologen, deren Beredsamkeit allgemeine Bewunderung gefunden haben würde, wenn sie in einer bekannteren Sprache geredet hätten. Diese grofsen Männer und so viele in verschiedenen Gebieten berühmte Künstler, welche Deutschland hervorgebracht hat, hätten alle durch diejenige Gabe geglänzt, welche alle anderen Fähigkeiten erzeuge, nämlich durch das Genie und besonders durch die Phantasie, welche man uns gewöhnlich abspreche.

Der Grund, weshalb trotzdem unsere Litteratur bisher nur eine mittelmäfsige sei, läge hauptsächlich in der staatlichen Verfassung Deutschlands, welches vielfach geteilt und ohne belebendes, unterstützendes, zum Wetteifer der Kräfte anregendes Zentrum sei. Ferner nehme das Studium des für ein Fortkommen so wichtigen Staatsrechtes die ganze Mufse der studierenden Jugend in Anspruch. Zudem werde die Lust zum Dichten durch die Gelehrten, welche mit Verachtung auf andere Beschäftigung als mit griechisch und latein herabsähen, und durch die Vornehmen erstickt, welche gegen die deutsche Sprache und Litteratur höchst gleichgültig seien. Nur Friedrich der Grofse könnte, wenn er wollte, der heimatlichen Sprache denselben Glanz geben, welchen er allen seinen Handlungen verliehen habe. Aber

ungeachtet aller dieser Hemmnisse hätten die Deutschen doch anerkennenswertes in der schönen Litteratur hervorgebracht.

In der sich daran anschliefsenden Übersicht über unsere litterarischen Leistungen unterscheidet Grimm fünf Perioden der Entwickelung. Diese Übersicht kann der früheste Versuch einer deutschen Litteraturgeschichte in Frankreich genannt werden.

Nachdem er am Schlusse dieses ersten Briefes einen allgemeinen Begriff von derselben gegeben hatte, fügte er in seinem zweiten, welcher im Februar 1751 im Mercure de France erschien, noch nähere Ausführungen hinzu. Er leitet dieselben zunächst mit der Bemerkung ein, dafs seine im ersten Briefe gefällten Urteile trotz der neutralen Stellung, welche er eingenommen habe, doch sowohl auf französischer als auch besonders auf deutscher Seite viel Anstofs und böses Blut gemacht hätten. Sodann weist er, halb im Ernst, halb im Scherze, darauf hin, dafs man alle Tage prophezeihe, dafs die deutsche Litteratur bald in Frankreich Mode sein werde. Dann werde er den Ruhm haben, diese glückliche Zeit verkündet zu haben.

Indem Grimm hierauf mit unserer ältesten Dichtung beginnt, erwähnt er die deutschen Barden, die Dichter an den Höfen von Attila und Theodorich, ferner das fränkische Siegeslied über die Normannen, Otfrieds Evangelienharmonie, und macht darauf aufmerksam, dafs die Deutschen die französische Dichtung haben bilden helfen, dafs sie ihr den Reim brachten, dafs der früheste provençalische Dichter, Godefroi Rudel, ein Deutscher von Geburt gewesen sei. Ferner weist er auf die deutschen Dichter zu Zeiten Barbarossas und des 13. Jahrhunderts hin, von welchen eine Sammlung auf der königlichen Bibliothek in Paris vorhanden sei. Nachdem er dann im Übergang auf spätere Perioden den Theuerdank, Luther, die Meistersänger, Rollenhagen nicht vergessen hatte, verweilt er besonders, wie zum Teile auch schon in seinem ersten Briefe, bei dem Lobe seines früheren Lehrers Gottsched und rühmt dessen vielfache und fruchtbringende Bemühungen für die Ausbildung der deutschen Sprache, Dichtung und besonders des deutschen Theaters. Er sei der Beschützer der schönen Künste für Deutschland geworden und habe es gleichsam aus einem Todesschlafe erweckt. Auch erwähnt er Frau Gottsched, welche er eine philosophische Muse nennt, die die schwere Kunst verstehe, die Anmut mit der Gelehrsamkeit zu verbinden und welche wie unser Geschlecht denke, wie das ihrige aber schreibe.

Neuerdings hätten die Schweizer Bodmer und Breitinger durch mehrere Abhandlungen über die schönen Künste dazu beigetragen, den Geschmack der deutschen Nation zu reinigen. Unter den hauptsächlichsten Dichtern, welche im 18. Jahrhundert geschrieben haben, sei zunächst der philosophische Dichter Haller zu nennen, welcher mit Glück den gedrungenen Stil der englischen Poeten zum Vorbild genommen habe. Bisweilen arte dies bei ihm allerdings in Dunkelheit aus, auch habe er sich nicht ganz von den Eigentümlichkeiten der schweizerischen Sprache freizuhalten vermocht. Gleichwohl sehe man in der gut getroffenen Auswahl seiner Gedichte unter anderem ein sehr schönes Stück über den Ursprung des Übels. Seine „Alpen“ seien eine Dichtung, welche der Einfachheit und der Unverdorbenheit der Sitten eines Schweizers würdig sei. Lobende Erwähnung finden dann noch die Gedichte von Drollinger, Hagedorn und besonders von Gellert.

Mit Hinweis auf die Hoffnungen, zu welchen die neue Dichtergeneration in Deutschland berechtige, ruft er freudig aus: „C'est ainsi que depuis environ trente ans, l'Allemagne est devenue une volière de petits oiseaux qui n'attendent que la saison pour chanter. Peut-être ce temps glorieux pour les muses de ma patrie n'est-il pas éloigné.“

Unter Bezugnahme endlich auf die Aufmunterung und Gunst, welche unsere Dichtung durch Fürsten, wie den König von Dänemark, erfahre, spricht Grimm zuletzt noch von Klopstock, dessen erste Gesänge unter der Aufschrift „Messias“ erschienen seien. Er bezeichnet den Gegenstand dieses Epos als schön und unzweifelhaft grofsartiger als dasjenige Miltons. Man versichere, dafs der Dichter es mit der ganzen Erhabenheit, deren seine Dichtung fähig sei, behandelt habe und dafs sie trotz des notwendigen Fehlens künstlicher Effektmittel und spannender Handlung Leser finde.

Den Schlufs dieses zweiten Briefes bildet die Erklärung Grimms, dafs er sich zwar wohl bewufst sei, dafs, um die Leser in den Stand zu setzen, die berühmtesten deutschen Dichter aus eigener Anschauung zu würdigen, die Beifügung einer französischen Übertragung einzelner Stücke wünschenswert scheine, dafs er aber nicht den Mut und wohl auch nicht die erforderliche Fähigkeit dazu besitze.

II.

Der Zeit nach am nächsten stehen dieser frühesten Offenbarung unserer Litteratur in Frankreich die anerkennenden und mehr oder

weniger eingehenden Besprechungen, welche verschiedene unserer damaligen Schriftsteller in der in Berlin von einigen reformierten Franzosen im Interesse des deutschen Schrifttums geleiteten, in Amsterdam erscheinenden „Nouvelle bibliothèque germanique", besonders seit der Mitte des 18. Jahrhunderts mehrere Jahre hindurch, sowie in den bekannten Lettres sur quelques écrits de ce temps aus der Feder des tätigen Kritikers Fréron (1751) gefunden haben. Eine Übersicht über die älteren Zeiten unserer Litteratur wurde in sieben Briefen von Beauzobre in Berlin dargeboten, welcher sie vom September 1752 bis April 1753 in ziemlich trockener Darstellung unter der Aufschrift „Lettres d'un Prussien à M. l'abbé Raynal sur la littérature allemande" in dem schon erwähnten Mercure de France veröffentlichte. In derselben Zeitschrift, welche in jener Zeit ihre Spalten gerne der Besprechung unserer Litteratur öffnete, erschien im Dezember 1754 eine besondere Beleuchtung unseres Dramas unter der Aufschrift „Etat de la poësie dramatique en Allemagne". Der Verfasser dieses Aufsatzes, welcher vielleicht ein Deutscher ist, weist zunächst die Ursachen nach, welche unser Theater daran hinderten, dieselbe Vervollkommnung wie das italienische, englische und besonders das französische zu erlangen. Der Hauptfehler sei in den schlechten Stücken gelegen, welche sowohl nach Plan wie Ausführung verfehlt waren. Auch habe man beim Spiele den Schauspielern zu viel Willkür mit dem Texte gestattet. Ein zu wichtiger Anteil sei den Späfsen des „Jean Saucisse" zugewiesen worden. Aber auch äufserlich habe alles Empfehlende gefehlt, und bei der schlechten Bretterhütte, welche das Theater darstellte, bei den erbärmlich gekleideten Schauspielern, welche wie Kutscher ausgesehen hätten, welche als Helden verkleidet seien, sei das Schauspiel eine Belustigung gewesen, welche man der Hefe des Volkes überlassen habe.

Inmitten dieser Barbarei habe eine Frau von gewinnender Begabung den Entschlufs gewagt, das deutsche Theater zu reinigen, ihm eine passende Gestalt zu geben und womöglich zur Vollkommenheit zu führen. Diese Frau sei die Neuberin gewesen. An Gottsched fand sie einen mächtigen Bundesgenossen, der ihr Theater sowohl mit Übersetzungen aus dem Französischen als auch mit eigenen versehen habe, namentlich mit dem „sterbenden Cato", ein Trauerspiel, welches in allen Sprachen der Welt schön sein würde. Leider sei aber Frau Neuber mit ihren Theaterreformen gescheitert. Zum Schlusse wird bemerkt, dafs die deutsche Bühne gleichwohl zu einem gewissen

Grade von Vervollkommnung geführt werden könne, dafs aber dazu die materielle Unterstützung durch einen erleuchteten Fürsten, der eine gute Truppe unterhalte, unumgänglich nötig sei.

Unterdessen hatte, um die Vorurteile und Unkenntnis der Franzosen hinsichtlich unserer geistigen und schöngeistigen Leistungen aufzuklären, im Jahre 1752 der deutsche Baron von Bielfeld eine Verteidigungs- und Empfehlungsschrift in zwei Bänden in Leyden erscheinen lassen, welche den Titel führt „Progrès des Allemands dans les sciences, les belles-lettres et les arts." Die Absicht des Verfassers war eine sehr löbliche und wohlgemeinte, aber die Ausführung liefs viel zu wünschen übrig. In den drei ersten Kapiteln spricht er über die Ursachen der geringen Bekanntschaft mit unserer Sprache aufserhalb ihrer Grenzen, über die Verdienste von Leibniz, Thomasius und Puffendorf, über unsere Theologen, Geschichtsschreiber, Philologen, Mathematiker, Künstler und Musiker, aber in nicht tiefgehender oder erschöpfender Weise. Hierauf giebt er in dem vierten bis achtzehnten Kapitel eine Gesamtübersicht über unsere Litteratur. Dieselbe behandelt zunächst die ältesten deutschen Dichter vor Opitz, welche zu eingehend und zu wenig interessant für Ausländer ist. Sodann bespricht er die weitere Entwickelung unserer Dichtung bis zur damaligen Zeit und fügt zahlreiche Übersetzungsproben bei, aber erstere ist weder immer zutreffend noch vollständig vorgeführt, und letztere leisten hinsichtlich der Form nur Mittelmäfsiges. So ist es nicht zu verwundern, dafs dieses umfangreiche Werk in Frankreich nicht viele Leser noch Beachtung fand, obgleich es in drei Auflagen — zuletzt im Jahre 1767 — erschien.

Hingegen verdankt die deutsche Dichtung einen sehr grofsen Teil der Gunst, welche ihr in Frankreich entgegengebracht wurde, der internationalen, von mehreren bedeutenden Schriftstellern dieses Landes geleiteten Zeitschrift, welche unter der Aufschrift „Journal étranger" von 1754 an acht Jahre lang, wenn auch nicht mit grofsem äufserem, aber jedenfalls innerem Erfolge veröffentlicht wurde. Unter den Besprechungen, welche speziell über unsere litterarische Entwickelung darin erschienen, heben wir folgende zwei heraus.

Im Anschlufs an die Anzeige (Oktober 1757 — März 1758) des von Gottsched der Redaktion übersandten „Nötiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst" stellte der französische Berichterstatter folgende Betrachtung an. „Die Deutschen scheinen

zu allen Zeiten viel Geschmack an der dramatischen Kunst und besonders an dem Trauerspiel gehabt zu haben. Man hat sie wenigstens immer an den reinsten Quellen schöpfen sehen. Sie haben es jederzeit verstanden, den Terenz dem Plautus, und das griechische Theater dem, was uns von dem lateinischen erhalten ist, vorzuziehen. Durch eine natürliche Folge dieser Bevorzugung haben sie an unseren Trauerspielen Geschmack gewonnen und, ungeachtet der Schönheiten welche sie in den Dramen Italiens und Englands fanden, haben sie dieselben minder hoch als die unsrigen geschätzt. Allerdings haben sie keine Dichter, welche man neben Corneille oder Sophokles, den Fürsten der Tragiker, stellen kann; auch fehlt viel daran, dafs ihre komischen Dichter mit dem unübertroffenen Molière verglichen werden könnten. Aber kann man kein Lob verdienen, wenn man auch jenen erhabenen Geistern nicht gleichkommt? Wer hat es den Griechen im Epos und selbst in der Tragödie gleichgetan? Nichtsdestoweniger lesen wir gerne den Tasso, Camoens, Milton, Corneille, Racine, Maffei, Metastasio, Voltaire u. s. w. So ungeheuerlich auch die Erzeugnisse Shakespeares sind, so können wir doch nicht umhin, den geistigen Schwung zu bewundern, welchen wir an tausend Stellen in jenen finden. Wären etwa die deutschen dramatischen Dichter allein verachtenswert, weil sie noch nicht zur höchsten Stufe gekommen sind? Wenn sie den Franzosen in keinem Teile der dramatischen Kunst gleichgekommen sind, so kann man jedenfalls nicht behaupten, dafs dem aus Mangel an Geschmack und Gefühl so sei, da sie ja stets das Gute festzuhalten verstanden haben, sobald sie es nur gefunden haben."

Darauf folgt als Erklärung für unsere noch nicht bedeutenden Fortschritte im Drama ein ähnlicher Gedanke, wie ihn schon Grimm ausgesprochen hatte. Es wird nämlich mit Recht darauf hingewiesen, dafs bis jetzt die Deutschen sich weniger der Dichtung als dem Studium der Wissenschaft gewidmet haben. „A quelques poètes supérieurs dont nous pouvons nous vanter, elle peut opposer une foule de physiciens, de médecins, de naturalistes, de chymistes, de philosophes, de moralistes, de jurisconsultes. Les progrès qu'ils ont faits dans toutes ces sciences ne peuvent être dûs qu'au goût et au travail du plus grand nombre: le plus petit a donc été celui des littérateurs et des poètes et ainsi l'art de la poésie a dû être le moins parfait. Si une longue succession d'années faisoit changer ce goût en Allemagne, la poésie y auroit un jour plus d'amateurs que les sciences, et nous ne doutons point qu'alors elle ne pût enfanter quelque

chef d'oeuvre poétique. Ce n'est point du tout l'incapacité, c'est le défaut d'application qui l'a empêché d'en produire."

Während vorstehende Besprechung des Journal étranger sich zunächst über unser Drama, und zwar mehr im allgemeinen, verbreitet, so führt uns ein zweiter Artikel, den wir aus jener Zeitschrift herausheben wollen, mitten in die deutsche Dichtung überhaupt ein, und zwar in die neueste. Dieser erschien im Septemberhefte 1761 und führt die Überschrift „Essai sur la poésie allemande." Der Verfasser dieser eingehenden Übersicht ist ein Deutscher, der um die Kenntnis unserer Sprache und Litteratur wohl verdiente G. A. Junker aus Hanau, welcher später sehr angesehene Stellungen an französischen Unterrichtsanstalten bekleidete. Die Absicht, welche er durch die Mitteilung seines mit Kenntnis und Begeisterung geschriebenen Aufsatzes im Journal étranger bezweckte, war diejenige, die Franzosen in ihren Urteilen über die deutsche Dichtung zu belehren und aufzuklären. Zunächst bedauert er, dafs viele Franzosen Männer wie Gottsched auf gleiche Linie mit Gellert, Männer wie Schönaich auf gleiche Linie mit Klopstock stellen. Er giebt sodann einen Überblick über die Entwickelung des deutschen Geistes von Opitz an. Im rühmenden Hinweise auf Cramer, Gärtner, Gellert, Gieseke, Rabener, Schlegel, Schmidt, Zachariä behauptet er, dafs die meisten deutschen Dichter mit den französischen einen Vergleich aushalten können, aber dafs sie noch sehr unter der hohen Vollendung der Alten und der Engländer zurückstünden.

Mit dem Zugeständnisse, dafs die deutsche Litteratur am meisten in der dramatischen Gattung zu wünschen übrig lasse, leitet Junker eine sehr lebhafte Kritik der französischen Tragödie ein. Er nennt sie frostig, vermifst in ihr Bewegung, Empfindung, Leidenschaft, und findet nur Galanterie, Erzählung und Sentenzen. Es herrsche allerdings darin nicht blos unter den einzelnen Teilen, aus welchen das Ganze bestehe, ein bewunderungswürdiges Ebenmaafs. Aber was helfe die am besten entwickelte und am glücklichsten gegliederte Fabel, wenn man sie nicht dadurch belebe, dafs man in ihr das Pathetische bis in den geringsten ihrer Teile verbreite? Es scheine, dafs in jeder Hinsicht nur die Engländer die Gabe hätten, die grofsen Geheimnisse der Natur zu erfassen. Sie kennten das menschliche Herz besser als die Franzosen.

In der darauf folgenden Parallele zwischen den deutschen und französischen Dichtern erkennt er zwar die Unerreichtheit Molières un-

umwunden an, stellt aber unsere lyrischen Dichter, unsere Fabulisten und Satiriker auf gleiche Linie mit den französischen Dichtern. In der beschreibenden Poesie habe Kleist die Franzosen unendlich übertroffen und Thomson erreicht.

Die Kritik sei in Deutschland sehr weit gebracht worden, wie sich dies in dem Erscheinen der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste“, in den „Litteraturbriefen“ und der„ Theatralischen Bibliothek“ zeige. Wir hätten bedeutende Kritiker an Baumgarten, dem Verfasser der Ästhetica, an dessen Nachfolger Meier, an Bodmer, Breitinger, Moses Mendelssohn, Nicolai, Lessing, Ramler, Schlegel, Sulzer.

Zuletzt folgt ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis der besten deutschen Dichter, welches vom Baron von Bar bis zu Wieland und Zachariä geht. Dabei heifst es von Klopstock, dafs nur Homer mit ihm verglichen werden könne. Auf das originelle Genie Lessings würden noch unsere spätesten Enkel stolz sein, alle Dichtungsgattungen gewännen unter seinen Händen einen neuen Glanz von dem kleinsten Liede an bis zum Meisterwerke des menschlichen Geistes.

Man darf sich wundern, dafs das Journal étranger diesem enthusiastischen und die englische Litteratur entschieden über die französische stellenden Aufsatze seine Spalten so willig geöffnet hat. Der Herausgeber der Zeitschrift hat sich beschränkt, darauf hinzuweisen, dafs offenbar der deutsche Geist mehr Verwandtschaft mit dem englischen als mit dem französischen habe. Was ferner die Behauptung Junkers beträfe, dafs die guten deutschen Trauerspiele niemals den Franzosen gefallen würden, bemerkt er, dafs die Franzosen nie unempfänglich gegen das Gute seien.

III.

In demselben Jahre, in welchem das Journal étranger gegründet wurde, war gleichfalls ein eifriger und zwar ein französischer Anwalt zugunsten unserer Litteratur aufgetreten in dem Verfasser der „Fables et Contes“, welche 1754 bei Duchesne in Paris erschienen und hauptsächlich die poetische Nachbildung Gellertscher Fabeln und Erzählungen darbieten. Boulenger de Rivery, im Jahre 1724 in Amiens geboren, wo er in angesehener Stellung im 34. Lebensjahre starb, hatte bei seinem Studium des Rechtes in Paris sich auch mit der deutschen Dichtung mit Lust und Liebe beschäftigt. Als Frucht derselben liefs er obige Sammlung erscheinen, bei welcher uns hier nur die eingehende,

und mit Begeisterung geschriebene Vorrede beschäftigen kann, welche als die erste von einem Franzosen gegebene Übersicht über die deutsche Litteratur bezeichnet werden mufs. Er leitet dieselbe mit der Bemerkung ein, dafs sie nicht so sehr von der französischen Litteratur abweiche, dafs man nicht in ihren Fortschritten einige gemeinschaftliche Züge wahrnehmen könne. Erst das Jahrhundert Ludwigs XIV. habe den Franzosen die Überlegenheit verschafft. Die Franzosen hätten aber um so mehr Grund, an den Fortschritten der besten Dichter Deutschlands Anteil zu nehmen, als sich letztere neuerdings nach den guten französischen Schriftstellern gebildet hätten. Wenn man Rechenschaft von der deutschen Litteratur gebe, so spreche man zugleich von dem Ruhme beider Nationen. Es sei Zeit, dafs man nicht blos die Wissenschaft, sondern auch die Dichtung der Deutschen kennen lerne, und dafs man das Vorurteil aufgebe, als fehle es ihnen an Anmut.

Hierauf giebt Rivery einen orientierenden, wenn auch von Mängeln nicht freien Überblick über den Entwickelungsgang der deutschen Sprache und Dichtkunst. In Beziehung auf letztere unterscheidet er folgende drei Perioden: Das Jahrhundert der schwäbischen Kaiser, die Zeit von Opitz, die jüngste Zeit, namentlich Günther, Hagedorn, Haller, Gottsched, Rabener und Gellert. Letzteren Dichter erklärt er für unseren vorzüglichsten und beleuchtet seine Vorzüge in den verschiedenen von ihm vertretenen Gattungen. Hinsichtlich der von ihm gegebenen Übersetzungen sagt er bescheiden: „j'ai emprunté de M. Gellert plusieurs sujets, mais je n'ai pu emprunter sa manière."

Hinsichtlich der Wirkung, welche dieser Discours préliminaire ausübte, haben gleichzeitige französische Stimmen sich einmütig dahin ausgesprochen, dafs durch ihn Rivery nicht blos die erste von einem geborenen Franzosen ausgegangene Darstellung der deutschen Litteratur gegeben habe, sondern auch durch die Wärme seiner Empfehlung viele Sympathien unter seinen Landsleuten für sie geweckt hat.

Heidelberg.

NEUE MITTEILUNGEN.

Zwei Humanistenkomödien aus Italien.

Von

Johannes Bolte.

II.

Passend reiht sich an die Paduaner Studentenkomödie*) ein wenige Jahre später von einem deutschen Autor auf italischem Boden gedichtetes Erzeugnis ähnlicher Art an, die 1497 in Bologna entstandene, gedruckte und wohl auch aufgeführte Scornetta des Hermann Knuyt von Slyterhoven, welche mit einer Ausnahme**) allen Litterarhistorikern bisher unbekannt geblieben ist. Von dem Verfasser wissen wir nichts, als was er selber angiebt: dafs er aus der Nähe von Utrecht, aus Vianen, gebürtig und mit dem Leibarzte des Herzogs Philipp von Burgund, des Sohnes Kaiser Maximilians und des Vaters Karls V., Nicolaus Stael, befreundet war. Vergeblich habe ich seinen Namen in der Matrikel der Juristenfakultät zu Bologna, welche z. Z. an das geheime Staatsarchiv zu Berlin geschickt ist und mir von Herrn Archivrat E. Friedländer gütigst zugänglich gemacht wurde, gesucht.

Seine Dichtung trägt den Namen eines östlich von Bologna gelegenen (v. 245) und dem Blanchinus gehörigen Landgutes, dessen anmutige Lage inmitten fruchtbarer Felder und Wiesen mit begeisterten Worten geschildert wird, offenbar zum Danke für die dort genossene Gastfreundschaft. In eigentümlich wirksamem Gegensatze zu dieser auf antiker Grundlage wie Vergils Eklogen erwachsenen Verherrlichung der Natur, der Anrufung des Heerdengottes Pan und der im schattigen Haine wohnenden Hamadryaden steht die derbrealistische Färbung

*) H. Holstein macht mich brieflich darauf aufmerksam, dafs dieselbe schon 1874 von Peiper in den Neuen Jahrbüchern für Philol. und Pädag. 110, 131—139 u. d. T. „Zur Geschichte der lateinischen Komödie des 15. Jahrhunderts“ nach dem Clm. 650 abgedruckt worden ist. Gegenüber der dort aufgestellten Ansicht, dafs ein Vorgang aus der Studienzeit des berühmten Wilibald Pirckheimer in Padua (1491—1493), dargestellt sei, muss ich an meiner Datierung festhalten, da die andre von Peiper nicht benutzte Handschrift Schedels, Clm. 369, schon in den Jahren 1464—1468 niedergeschrieben ist.

**) Grässe, Lehrbuch der allgemeinen Litteraturgeschichte III, 1, 348.

der Handlung, die Ausmalung niedrigkomischer und schmutziger Züge, in der wirklich Ungewöhnliches geleistet ist. Eine trunkene und verliebte alte Magd des Blanchinus, Lolla, ist die Hauptperson. Dem Knechte Codrus macht es Vergnügen, sie aus dem Schlafe zu wecken und zur Arbeit anzutreiben; er zieht sie mit ihrer Liebe zu dem Hirten Corydon auf, doch gelingt es ihm nicht, sich ihrer Geldbörse zu bemächtigen. Die plötzliche Ankunft der Hausfrau veranlafst die Magd, ihre Geschäftigkeit prahlend ins beste Licht zu stellen und das Liebesverhältnis mit dem Schäfer ganz abzuschwören; als nun dieser sich einstellt, um seine trotz ihres Alters ihm unvergleichlich dünkende Liebste zu besuchen, sinkt sie erschreckt und beschämt in Ohnmacht, bis die Herrin lächelnd ihre Verwirrung benimmt. Der lebendigen Entfaltung des Dialogs ist das schleppende Gewand des Hexameters hinderlich, auch die Sprache nicht frei von Dunkelheiten; doch verdient die Gewandtheit der Darstellung, welche bei der Geringfügigkeit der Handlung oft Nebendinge ausführlich, aber treffend ausmalt, Anerkennung. Die Bühnenanweisungen, das häufige à part und die Anreden an die Zuschauer verraten, was man der Geschicklichkeit der Darsteller zutrauen durfte. Natürlich wurde die Komödie nur von Männern und vor Männern — man wird an einen Kreis von Studenten und gebildeten Bürgern denken — gespielt; darauf weist uns die Anrede v. 1, und nur so sind die zahlreichen Obscönitäten erklärlich.

Dem folgenden Abdrucke liegt das Exemplar der Leipziger Universitätsbibliothek, das einzige, welches mir überhaupt bekannt geworden ist, zu Grunde (8 Bl. 4°). Ich habe die meist mangelnde Interpunktion hinzugefügt und den Eigennamen durchweg grofse Anfangsbuchstaben gegeben:

[Aia] Illustr[i]ssimi ac inuictissimi Philippi ducis Burgundiae | Brabantiae Comitisque Flandriae Hollandiae Zelandiae etc. | Medico accuratissimo magistro Nicolao Stael: Her | manni Slyterhouen de Vyana germanae prouintiae Elegia.

Caesaris inuicti soboles diuina Philippus
  Te clinicum elegit. te duce dux regitur.
Quem tuus incolumem genitor seruauerit olim,
  Est tibi nunc curae uita salusque ducis.
5 Nestoreos princeps Burgundio compleat annos
  Sollicitis operis consilioque tuo.
Si Lachesis sineret, memori cum nomine uita
  Immortalis ei te medicante foret.
Hermicus Hispani memorat praeconia regis.
10 Vgerius Mauri splendida gesta canit,
Atque ego praeterii praeclaro dicere uersu
  Vel tua uel nostri magna trophea ducis,

6 tui.

Nomina sunt plectro Phoebeo digna. poetae
Parcito, qui obscenis uersibus addiderit.
15 Quis legeret, quamuis calamo sint digna perito?
Nulla camoena placet, carmen agreste iuuat,
Quo cecini scaenam Scornettae, scaena placebit.
Accipe, ploena damus munera deliciis.
Vndique iam tecum comoedia nostra uagetur,
20 Qua lecta legeris, quo uenit, ipse uenis.
Nec decus exigui ludicro carmine uatis
Nec tibi uirtutes nec minuetur honos.
[Aib] Saepe rosas uidi duris accrescere spinis,
Candida forma quibus saluus odorque fuit.
25 Vita nec est compar lasciuis nostra camoenis,
Scaena poposcit iners carmina mixta iocis.
Non quo nauta uelit, ducuntur flamine puppes,
Vatis et ingenium, quod canit, urget opus.

Scornettae Argumentum.

Prandia Scornettae celebrat Blanchinus honore
Munifico. doctis simul hospitibus generosis
Post epulas sedet ante focum coqua uite sepulta,
Immemor officii quadras abstergere opimas
5 Ducit anus fusum, quia adest metuenda patrona,
Qua prius absente et dormiuit et ocia duxit.
Codrus amet Lollam, sed Lolla repellit amantem,
Inguine nam bursam uetulae exhaurire uolebat,
Plus placuit Corydon, quem dissimulabat amare
10 Propter heram. tandemque patent, quos abdidit, ignes:
Est miserata coquam delusa Corynna dolentem.

[Aiia] Ad clarissimum artium et medicinae doctorem Magi | strum Nicolaum Stael Serenissimi Burgundiae ducis Phi | lippi medicum solertissimum. Hermanni Knuyt de Sly | terhouen Comoedia salebrosa atque lepidissima cui | titulus Scornetta.

Codrus ad spectantes.

Salue turba senum, salue formosa iuuentus.
Quid monstri iacet ante focum? nimium moror. istinc
Me procul eripiam. Stigiis quae uenit ab undis,
Vmbra uidetur. ab hinc fugiam, solet umbra nocere:
5 Intrepidus redeo, melius rem nosse iuuabit,
Ne uidear profugus nullo conspectus ab hoste
Nec metus afficiat me, si noua uidero monstra.
Quis tamen impune moueat fera praelia mecum?

21 natis.

Ecce armata manus cedem committere prona est.
10 Accedam propius. binis a pollice iunctis
Signa dabo digitis et uerba precantia dicam.
Lubrica si fuerit, mox umbra peribit in auras.

Preces C[odri].

Tartareo sceptro qui regnum Pluto gubernas,
Me defende precor, ne spiritus irruat in me,
15 Qui procul a tetro cum fuste uagatur Auerno.

Ad spect[antes].

Dormit anus. sordet. nimis est madefacta Lyaeo,
Experiar somnum propellere posse merumque.

Ad Lollam.

Lolla, sinu tepido tibi tempora lenta quiescunt?
Ante focum somnum capis? et stertis sine cura
20 Immemor illorum, quae nunc conuiuia tantis
[Aiib] Tanta uiris proprio Blanchinus fecit in agro?
Illa regenda forent tibi cura consilioque,
Vt foecunda uiris placeat Scornetta uocatis:

Ad spec[tantes].

Ni mirum si stertit anus, quia uite sepulta est,
25 Plus hodie bibit ipsa meri, quam fluminis undam,
Qui uos huc rapido cursu posuere, caballi.

Ad Lollam.

Lolla (oppressit anum sopor altus) bestia dormis?
Surge, expelle pigrum, glis somnolenta, soporem!
Foetida nec celebrem turbam tu capra uereris,
30 Quando tuus rauco fumat cum murmure culus?
Lolla, (nec audit anus) somnum depone merumque!
Est aliud, quod restat opus tibi perficiendum
Ebria quam totam somno consumere lucem:
Vncta culina foco nimis est. tu bellua surge,
35 Ambrosiis dapibus maculatas ablue quadras,
Splendida mensa suo grandi cultu est spoliata,
Pocula cum patenis epulae mantile repostum est.

Ad aspec[tantes].

Prandia, conuiuis que spero grata fuere,
Scornettae dederit uestri Blanchinus amore.

Ad Lollam.

40 Surge, o uacca. hora est, pingues absterge patellas:

34 foro.

Ad spec[tantes].

Saepe leui Zephyro Scornettae maxima pinus,
Non uerbis, duro uix uerbere Lolla mouetur.
Forsitan in somno putat ipsa fouere priapum.
Est antiqua licet, grossum tamen inguen adorat,
45 Haec uetula exuperat lasciuas igne puellas.
Si audisset meretrix, de qua modo talia iacto,
[Aiiia] Est anus, at fieret iuuenis, me semper amaret.
Nec mihi sola patent, sed sunt notissima ruri.
Quae coniuncta uiro lusit sub brachia pini,
50 Cuius sydereos hinc possis cernere ramos
Ecce coronatas aquilas pede quinque ferentes
Vimina. Blanchino donatum a Caesare munus.

Ad Lollam.

Lolla o furca, poli medium sol transiit axem.
Excute segnitiem, quoniam aduentare patronam
55 Protenus audiui. uigil esto. porca labora!

Ad spectantes.

Iuppiter, o quantas habuerunt nomina uires:
Cui modo somnus erat, somnum quam prona reliquit,
Lumine fonte lauat, non dormitasse uidetur.
Iuppiter, o quantas habuerunt nomina uires:
60 Quae prius in gremio positis dormiuit ocellis,
Nunc simulat dominae rerum custos uigil esse.
Iuppiter, o quantas habuerunt nomina uires:
Ecce anus epoto nimis ora rubescit Iaccho,
Tarda fuit, quae nunc fusum cito pollice ductat.

Lolla ad Codrum.

65 Histrio, qui totas implesti uocibus edes,
Quid iactare tuo poteris de paupere lecto?

ad spect[antes].

Ne credas homini. ceu fumus ab igne calenti
A labiis ueniunt dolus et mendacia Codri.

Codrus ad spect[antes].

Iuppiter, o quantas habuerunt nomina uires:
70 Quae modo deses erat, manibus uigil omnia tentat,
Nouit anus, dominam quo fallat ficta labore.
Ad uetulam redeo, qua cum certamine longo
[Aiiib] Contendam: mihi uix superest spes uicere posse.
Sum inuenis, nimis illa senex: etasque senilis

44 inguem.

75 Multa potest. anus est Venus improba uafra dicaxque,
Ipse tamen pergam pro magnis maxima uerba
Et pro fraude dolum reddam. ars detruditur arte.

Ad Lollam.

Salue, Lolla, salus mea, salue, uita beata!

Ad spectan[tes].

Nil mihi respondet. surda est spernitue salutem,
80 Non renuit, surdescit. anus est sine dentibus albis.
Difficiles senibus sunt aures. ergo daturus,
Quam dederim, repetam maiori uoce salutem.

Ad Lollam.

Salue, Lolla, meae uitae spes unica, salue.
Ah digitos nimium lassant tibi tradita pensa
85 Atque habitas ruri ruris pastoribus hospes.
Dardanei regis tu magno digna cubili
Troica pro fuso pregnanti insignia ducas.
O utinam noctem tecum consumerer unam,
Delicias Paridis superaret mentula nostra.

Lolla ad Codrum.

90 Vade, tuos clunes asino submitte, cinede,
Impleat atque nates tua mentula cuius, honesta
Dicere turba uetat. puerum tu noscis Alexim.
Horti nec pateat tibi nostri ualua reclusa.
Hinc capiat flores, florum qui nouit honorem.
95 Tu legis urticam, tibi rustice lilia sordent.

Codr[us] ad Lollam.

Flos mihi purpureus placet et uacinia nigra
Despicimus. tu asperge rosis mea linthea lecti,
Ne relegam sparsas prohibe. mihi tangere saltem
[Aiiiia] Hoc permitte, precor. tangam, si tangere phas est.

Lol[la] ad Co[drum].

100 Quae tu bupho petis, quamuis tibi tanta darentur
Munera, non locus est, ubi tu donata reponas;
Te breuior torus est. dum somno fallere noctem
Quaeris: eum totum te solo curuus adimples.

Co[drus] ad Lol[lam].

Tu nescis annosa Venus? Veneri quia lecti
105 Non placuit moles, placet illi lectulus, in quo
Arctius alterius premat alter corpus amantis.

100 Quam

Ad spect[antes].

Ipsa locum tantum non Lolla recusat amorem.
Si locus esset, ait. locus est, si ludere uellem.
Est anus atque placet uetulae uesica beatae.

Lo[la] ad Co[drum].

110 Quid populo iactas oculis in terga reductis?

Co[drus] ad Lol[lam].

Auribus admotis propius recitabo, loquaci
Nec referas uulgo, Codri quae carpis ab ore.

Ad seipsum.

Ah quid dixisti? digitis os comprime binis!
Vera nocent, quandoque uiro mendacia prosunt.

Ad spect[antes].

115 Pollicitus sum anui, uobis narrata referre.

Ad Lollam.

Incipiam, placidas dabis aures: parce furori,
Si mea Lolla tibi nimis aspera uerba uidentur.

Lol[la] ad Co[drum].

Dic age, si quid habes, patulas arreximus aures.
Si minus aequa forent, nec me tua dicta mouebunt.

Codr[us] ad spect[antes].

120 Pollicitum uereor persoluere. garrula pica
Est anus. aereae uolucres cras omnia noscent.

Lol[la] ad Co[drum].

Da promissa mihi. me sola penes remanebunt
Nec referam nostrae (quamuis mihi chara) Corynnae.

Codr[us] ad [Lollam].

Si praesciret anus, mihi rumperet unguibus ora.
[Aiiiib] Quae dicam, uerbis aures ledentur aniles.
126 Ne cadat ipsa fidis, quae feci, debita soluam.
Hoc scio: uerba, graues ictus expecto minasque.
Quisquis ades, rogo uerba notes recitanda theatro.

Verba Codri.

Aridus ecce perit, qui quondam floruit, hortus
130 Nec redolent uiolae, quibus omnia folia desint,

120 nolucres.

Atque rosis decus omne abiit, rubigine tacta
Claustra iacent horti, quem tanti fecerit, ipsa
Valua patet longo lacerantis temporis usu.

Ad Lollam.

Quid ferat, ex nudo campo qui semina quaerit?
135 Quid legat, ex horto qui poscit lilia uestro?

Lol[la] ad Co[drum].

Sum despecta tibi? qui tantum me cupiebas
Posse frui. periit ne? ubi nunc tua tanta libido?
Te fortunatum finxisti dicere, tandem
Cum foret amplexus tibi mecum furcifer unus:

Codr[us] ad spectantes.

140 Et rudis et simplex anus est, quam saepe dolosam
Pertimui:

ad Lollam.

Non ipsa places mihi, porca, sed aera,
Quae nodosa tibi pera mille recondita seruat.
Haec nisi dixissem! tumida tumido inguine bursa
Te spoliasse uelim. dixi, quia dicere uoui;
145 Lucra sacro nunquam uolui praeponere uoto,
Quamuis iurato uix creditur istud egeno.

Lolla ad Codrum.

Me pedico uelis nummis spoliare priapo?
Hoc potius tu uel caderet tua mentula ferro.
Hinc fuge, leno, procul. uel te, scelerate, manebunt
150 Verbera, quis grauiora potest dare femina nulli.

Ad specta[ntes].

[Ava] Inguine cuncta mihi quod uix habet ille subulcus
Tollere presumpsit depulsus cum inguine fugit.
Nunc expromo peram, quam turgida bina recondunt
Vbera, grata uiro, soboli gratissima nostrae,
155 Et numerem et uideam, quam diues sim aeris et auri.
Haec Corydon captet, Corydon, qui pectore grato
Saepe sub infami pinu mea pectora pressit,
Atque reuisa iuuat depressa sub arbore tellus.
Ista ferat Daphnis puer, est mihi pulcra iuuentus,
160 His tibi florigeram cum gemmis, Daphni, coronam,
Germanos pueros qua cinctus tempora uinces,
Istis quicquid, emam. mihi formam corporis addet,
Culta tibi, Corydon, Corydon, tua Lolla placebit.

133 lacerato. 148 uel tu. 155 eris. 157 imphami.

Ad Co[drum] absentem.

Caetera quae restant, o Codre, numismata tolle,
165 Findere quo possis ungues, mercaberis ensem,
Ne nimium ledas culum, dum scalpere sudas.

Codrus in scaenam reuersus ad Lollam.

Nil hodie ruri tu porca peregeris. albos
Custodis cineres cinerumque notata colore.
Ha mala segnities: ha somne diurne. laborem
170 Impedis et nobis quot dulcia premia tollis.

ad spectan[tes].

Ecce iterum somnus uetulam deuicit inertem.
Exue desidiam, torpentem pelle soporem.
Aereus exiguusque lebes fumosus, in igne
Quem positum uideo, quae archana recondita seruat?

ad specta[ntes].

175 Cognita sunt mihi, quid peto? fluminis unda redundat,
Quo nigra calfacto coruorum tegmina pennas
[Avb] Aut niueis cygnis fuscos anus abluet ungues.

Lol[la] ad Co[drum].

Non habet ecce lebes aconita anguesque feroces
Nec uirides herbas deuoto carmine lectas,
180 Est aqua puta, quadras qua sorde lauabo linitas.

Co[drus] ad Lol[lam].

Paruulus iste lebes tepido uix imbre repletus
Sordidulas poterit ne tot emundare patellas?

Lol[la] ad spe[ctantes].

Rusticus est Codrus, naturam nescit aquarum.
Quas habeo quadras tantilla labe notatas,
185 Felsineo Rheno non credit posse lauari,
Caesaris hic pateras emungeret amnis opimas,
Exiguo fluuio noui amplas tollere sordes.

Co[drus] ad Lol[lam].

O coqua, surge, laua quadras, absterge patellas,
Tempus abit, te expectat onus nimis uncta popina.
190 Lolla, opus expedias. tua nunc uentura patrona est.

Lol[la] ad Co[drum].

Tu nisi continuos turbaueris, hirce, labores
Nostros, pregnanti complessem stamina fuso

173 exignusque. 185 Felsina-Bologna.

Et tibi donassem tris brachas, si meruisses,
Luxuriose quibus spaciosum strinxeris inguen.
195 Affore dicis heram, cuius tu nomina nescis.
Visa tibi nunquam est. uisam nec noris, aselle.

Co[drus] ad Lol[lam].

Saepe mihi uisa est agris notissima nostris,
Nomen amoris habet, formosa Corynna uocatur:

Lol[la] ad spec[tantes].

Quas meminit laudes Codrus? mea digna Corynna est,
200 Corporis atque animi forma cum Pallade certet,
Diis sua forma placet, riuales cuius amore
Iuppiter accensus mortales maximus odit.

[Avia] Co[drus] ad Lol[lam].

Ecce Corynna uenit, quam tanti feceris, olli
Assurgas, dominae reuerentia detur honosque.

Ad specta[ntes].

205 Vix se uacca leuat. fricat ungue caputque natesque,
Officium faceret manibus pedibusque patronae.
Numina quae debet reuereri, si minus aula
Aetherea dignam reueretur Lolla Corynnam?

Corynna ad Lollam.

Bestia pigra, sedes? immobile nempe uideris
210 Saxum. atque a Lolla fiet reuerentia nulli?
Nil agis. ecce iacent data ploeno uellere pensa.
Ante focum recubas rubicunda. uel ebria uites
Abstuleris Baccho foecundas, uel calor ignis
Immodicusque labor sunt tanti causa ruboris.

Ad spectan[tes].

215 Non labor est, dormiuit anus, sed Bacchus et ignis.
Est aliquid uetulas cum Baccho ducere uitam,
Bacchus amat uetulas, Bacchus rapidos amat ignes;
Taediferis manibus quos tu, Venus improba, gestas,
Haec anus ante focum petit ignes. ebria, quicquid
220 Ignis habere potest, capit, at magis ille placeret,
Quo totiens caluit notae sub brachia pini,
Cuius frondosum contingit sydera culmen.

Ad Coryd[onem] absentem.

Ah Corydon, Corydon, lentus nimis hinc procul erras,
Cum grege dumosas per rupes gaudia captes,

200 animo. 218 Veuus.

225 Sola relicta domi tua nympha manetque doletque.
Te pecudes, dum rura petis, non Lolla sequatur?
Perge domum, stulti est agros armenta nemusque
Seu placidos amnes placidae preponere nymphae.
[Avib] Vosque greges niuei pastorem mittite uestrum,
230 Pan curat ruri nullo custode capellas.

Ad Pana.

Pan deus agrestis, precibus simul annue nostris,
Vt ueniat. celer ad timidum rediturus ouile est.

Ad Amadryades.

Hunc quoque da, sacrum siluarum numen. adultos
Parcius inscindat frondator ab arbore ramos,
235 Quando amplectantur noua brachia palmitis ulmos.
O Corydon, Corydon, mox ad tua tecta redito,
Aut regis assiduo sudantes uomere tauros
Aut reparas tuguri siluestri culmina iunco
Tu fuge rura. ueni, Corydon, properabis. et ignes
240 Fac referas tecum, quos cum grege nuper abisse
Conqueritur. nil ante focum nisi Lolla reposcit
Ignes absentis. deus ille reposcere cogit,
Laurigero capiti cuius sunt cornua laudi.

Lolla ad Corynnam.

Arua colit Corydon Scornettae curuus arator,
245 Ter posito saxo quae nostra distat ab urbe,
Phoebus ab aethereis qua parte emergitur oris.

Fertilitas Scornette.

Quantum Scornettae Cereris quantumque Lyaei
Consequitur Blanchinus! opum Scornetta redundat,
Dependet niueus pecudum grex culmine montis,
250 Auster culta uidet sua iugera et ordine uites
Cornigerae uaccae detondent pascua dente,
Eurus ubi spirat, placidus dilabitur amnis,
Quo nitidos olim uidi colludere pisces.
Dolia plena meri domino Scornetta quotannis
[Aviia] Mittit, quot teretes digitos habet utraque palma,
256 Et segetis quantum ter iugera dena tulere,
Caseolos ficus simul addit poma nucesque,
Diuitias pingues pinguis promittit agellus:
Est populo Scornetta locus gratissimus omni,
260 Tristia propellit, fugat iras, gaudia confert,
Cogit et inuitum moestum deponere uultum.

---

247 ceceris. 249 pecdum. 253 Qno.

Dum iacet herbifero Corydon resupinus in agro,
Vimina curua piris, flauas prospectat aristas,
Dum tauri audaces passim per prata uagantur
265 Lanigerumque pecus tenero metit ore salicta,
Immemor est nostri, nostri, quam saepius olim
Fouit in amplexu. pecorum memor est et Amyntae,
Cuius constringit modo duris colla lacertis,
Immemor est nostri. dabit illi munera sertum
270 Capreolosque duos precium pro coniuge partum.
Immemor est nostri Corydon nec ero memor eius,
Est mihi despectus. me credis amare cynedum?

Codr[us] ad spectan[tes.]

Audet anus dominae tot nugas dicere. credis,
Ipsa ne despiceret? dum nummos enumerabat,
275 Cui dare constituit tantos? notissima pelex
Ignes dissimulat, quia uidit adesse Corynnam,
Quam reueretur. anus nimis ardet, frigida nunquam est.

Lolla ad Corynnam.

O utinam pinus subsecta iaceret, amores
Quae nouit nostros, mihi qua pallesco reuisa,
280 Atque foret nobis uitae foelicius omen!
[Aviib] Si mihi uel frontem color auri tinxerit ora,
Non dederit Bacchus, sed sedula pensa ruborem.
Vina nocent fuso, roseam frontem dedit ignis,
Cum mihi sint curae domus, ignis, in igne lebetes.
285 Ne pereat, si quid superest mihi temporis, ecce
Assiduis digitis trahimus data uellera, magnas
Diuitias Croesi cupimus te uincere posse.

Codr[us] ad spect[antes].

Ludit anus uerbis matronam et falsa labore
Somnolenta diem penitus consumpsit. anhelat
290 Nunc opus assiduum. praeter lucra quaerit honorem.

Corynna ad spect[antes].

Diis habeo grates immensas, numine quorum
Est mea tota domus tam fidae credita seruae.
Saepius haec lanas cum nummis, linthea, fruges,
Ista togas rapuit, rapit altera ligna merumque,
295 Conterit illa dies somnis et deuouet, odit,
Quae dominae poterint contingere lucra labore.
Sed mihi Lolla fauet, quam praeter non datur ulla
Serua fidelis herae. quae captet praemia, digna est,

294 lingna.

Cum precio summas laudes haec sola meretur.
300 Quamuis sub pinu Corydon te nouerit olim,
Casta faces veneris derides: Lolla pudica est.
Est aliquid uetulas cum uirgine ducere uitam.
Quis tamen est pastor, qui bubus rure relictis
Huc uenit et forsan lupus edax rumpit ouile?

Codrus.

305 Est Corydon, quem Lolla fouet, quem tu ipsa uocasti.

Corydon ad aspect[antes].

Qui pedibus rapidis huc ueni pastor ab agro
[Aviiia] Vnguibus amplectens, quod uimen ab arbore raptum est,
Et redimita sacra cuius sunt tempora lauro,
Sum Corydon uestris pastor notissimus aruis
310 Et colo Scornettam Blanchino dulcia rura
Magnas delicias. quae dat mihi commoda uitae,
Quot mihi sunt pecudes, quot iugera semine culta,
Quot mihi per montes luctantur frontibus agni,
Ordine quot uites, longum est narrare. dolendam,
315 Quisquis ades, potius capias, quam profero causam,
Huc Corydon quare uenit. mihi perdita nympha est,
Qua cum saepe faces sub pinea tegmina foui:
Saepius Italides quamuis dixere puellae:
Quam Corydon fouet, est anus, haud ego credulus illis.
320 Si uetus est, speciosa tamen mea Lolla. decoro
Cum stet in ornatu, formosam Pallada uincet.
Per nemus arboreum, per moles, montes, harenas,
Denique per nostrae Scornettae prata cucurri
Quaerere, nec nympham inueni. quo quaerere pergam?

Codr[us] ad spec[tantes].

325 Haec noua loripidem uidistin scandere tecta?
Orba ne clauda senex tantam conscenderet arcem?

Corydon ad spec[tantes].

Si tamen huc adiit, mihi dicite. clauda uel orba
Ipsa mihi placet et sine qua mihi uiuere durum est.

Codr[us] ad Lollam.

Lolla, uenit Corydon, quem saepe sub arbore Panos
330 Corpore fouisti. surge atque amplectere totum.

Ad Corydonem.

En iacet exanguis, Corydon, quam quaeris amicam.
Credo, tuum nomen sua pectora frigida fecit.

301 deridet. 320 decore. 322 harenae.

[Aviiib] Tu propera, madida buxo sua tempora sparge,
Os simul admoueas ori, tua flamina funde,
335 Spiritus ut redeat, iam mortua Lolla reuiuat.

Corydon ad Lollam.

Lolla o nostra salus, quid agis? mea Lolla, resurge!
En Corydon. memor esto uiri, sub tegmine pini
Saepius oppressa qui tecum lusit in herba,
Quo prius audito cecidisti frigida nostro
340 Nomine. nunc gelidae tibi pectora, Lolla, calescant.

Codr[us] ad Corynnam.

Exanimis non est anus, o ueneranda Corynna,
Sed timet ipsa tuos ictus, tua uerba minasque,
Nam tibi iactauit iurato numine castam
Esse suam uitam. miserere dolentis, adito.

Corynna ad Lollam.

345 Si timor inuasit te, Lolla, repelle timorem.
Parco tibi, surgas. pro fraude sat est doluisse.

Lolla ad Corydo[nem].

O Corydon, Coridon, sine quo mihi nulla uoluptas,
Cur mihi distorquet tua longa absentia mentem?
Basia da nobis, nunc, nunc amplectere Lollam!

Co[r]ydon ad Lollam.

350 O mea nympha, salus, anima et mea uita, fruamur
Deliciis nostris. mihi redde, quot oscula sumis.

Cod[rus] ad S[pectantes].

Poene sepulta fuit, nunc uiuit et ardet amore.

Corynna ad Coryd[onem] et Lollam.

Ite simul memores Veneris, simul ite beati,
Ite sub aeream pinum, quae nouit amores.
355 Gratus ad huc erit ille thorus sub tegmen utrique.

Impressum Bononiae per me Hieronimum de | Baenedictis. Anno domini. MCCCC LXXXXVII.

Berlin.

---

341 suus.

Zur vergleichenden Volkslyrik aus Siebenbürgen.

Von

Heinrich von Wlislocki.

Stets nur die hellenischen Ideale in Betracht zu ziehen und zu verlangen, dafs man der Volkspoesie den Rücken kehren möge, heifst nicht nur das wichtige Prinzip der Vergleichung verkennen, sondern auch die Lebensadern der unverfälschten Dichtung unterbinden. Denn wie gewisse Grund- und Urmomente und Weltideen Eigentum der Menschheit selbst sind, so giebt es auch poetische Ergüsse in der Gefühlswelt, die so universell sind, dafs sie keinem einzelnen Volke, sondern der ganzen Menschheit, angehören.

Im Folgenden will ich einige bislang gänzlich unbekannte Lieder der siebenbürgischen Völkerschaften in meiner Verdeutschung mitteilen, die — sowohl was den Inhalt, als auch was die Komposition, die Form anbelangt, sich gegenseitig beinahe vollständig decken, aber auch bisweilen mit Liedern fremder, nicht-siebenbürgischer Völker eine unleugbare Verwandtschaft bekunden.

Zum italienischen Volkslied „La vera erba dell' orto“, das sich in der von Kopisch verfertigten Verdeutschung auch in Scherrs „Bildersaal der Weltlitteratur“ findet, teile ich folgendes rumänische Volkslied aus Siebenbürgen mit:

Stanka:

O, mein liebes Schwesterlein,
Sehne mich, — tot möcht' ich sein.

Ilinka:

Dich verlangt, o Schwester mein
Wohl nach einem Brüderlein!

Stanka:

Nein, o Schwester, nein, o nein!
Es mufs wohl was andres sein!

Ilinka:

Dich verlangt mein Schwesterlein,
Wohl nach einem Mühmchen fein.

Stanka:

Nein, o nein, o Schwester mein,
Es mufs etwas andres sein!

Ilinka:

Dich verlangt, mein Schwesterlein,
Wohl nach deinem Väterlein.

Stanka:

Nein, o Schwester, nein, o nein!
Es mufs ganz was andres sein!

Ilinka:

Dann verlangst du Schwesterlein
Wohl nach einem Kindchen klein!

Stanka:

Ja, ja, ja, doch fehlt der Mann
Der mirs Kindlein schenken kann!

Dasselbe ästhetische Räderwerk hat auch das folgende ungarische Volkslied:

Kauf mir, Mutter, kauf mir etwas!
Sonst verlafs ich gleich dein Haus.
„Geh nicht, Tochter, geh nicht weg,
Tüchlein kauf ich dir sogleich!“
Tüchlein brauch ich nicht, Tüchlein hab ich schon.
Kauf mir Mutter, kauf mir etwas!
Sonst verlafs' ich gleich dein Haus.
„Geh' nicht, Tochter, geh' nicht weg,
Schürzchen kauf' ich dir sogleich!“
Schürzchen brauch' ich nicht, Schürzchen hab' ich schon.
Kauf mir Mutter, kauf mir etwas!
Sonst verlafs' ich gleich dein Haus.
„Geh' nicht, Tochter, geh' nicht weg,
Röckchen kauf' ich dir sogleich!“
Röckchen brauch' ich nicht, Röckchen hab' ich schon.
Kauf mir, Mutter, kauf mir etwas!
Sonst verlafs' ich gleich dein Haus.
„Geh' nicht, Tochter, geh' nicht weg,
Hemden kauf' ich dir sogleich!“
Hemden brauch' ich nicht, Hemden hab' ich schon.
Kauf' mir, Mutter, kauf mir etwas!
Sonst verlafs' ich gleich dein Haus.
„Geh' nicht, Tochter, geh' nicht weg,
Strümpfe kauf' ich dir sogleich!“
Strümpfe brauch' ich nicht, Strümpfe hab' ich schon.
Kauf mir Mutter, kauf mir etwas!
Sonst verlafs' ich gleich dein Haus.
„Geh' nicht, Tochter, geh' nicht weg,
Häuschen kauf' ich dir sogleich!“

Häuschen brauch' ich nicht, Häuschen hab' ich schon.
Kauf' mir, Mutter, kauf' mir etwas!
Sonst verlafs ich gleich dein Haus.
„Geh' nicht, Tochter, geh' nicht weg,
Einen Burschen bring' ich dir!"
Einen Burschen brauch' ich Mutter,
Einen Liebsten hab' ich nicht! . . .

Das folgende Lied der transsilvanischen Zigeuner behandelt denselben Stoff:

— Weine nicht, o du mein Engel,
Weine nicht, du Rosenstengel!
Auf den Markt will ich jetzt gehen,
Will nach bunten Bändern sehen;
Kauf' sie dir, mein Töchterlein! —

„Schöne Bänder hab' ich schon,
Schöne Bänder brauch' ich nicht!
Etwas andres gieb du mir,
Etwas andres kauf' du mir,
Liebe, liebe Mutter!"

— Weine nicht, o du mein Engel,
Weine nicht, du Rosenstengel!
Auf den Markt will ich jetzt gehen.
Will nach schönen Stiefeln sehen;
Solche kauf' ich, Tochter, dir! —

„Schöne Stiefel hab' ich schon,
Schöne Stiefel brauch' ich nicht!
Etwas andres gieb du mir,
Etwas andres kauf' du mir,
Liebe, liebe Mutter!"

— Weine nicht, o du mein Engel,
Weine nicht, du Rosenstengel!
Auf den Markt will ich nun gehen,
Will nach gutem Specke sehen;
Solchen kauf' ich, Tochter, dir! —

„Guten Speck, den brauch' ich nicht,
Guten Speck, den mag ich nicht!
Etwas andres gieb du mir,
Etwas andres kauf' du mir,
Liebe, liebe Mutter!"

— Weine nicht, o du mein Engel,
Weine nicht, du Rosenstengel!
Auf den Markt werd' ich nun gehen,

Will nach schönen Männern sehen;
Einen solchen kauf' ich dir! —

„Einen Mann! ja, kaufe mir!
Einen Liebsten bringe mir!"

Ganz gleich lautet auch ein isländisches Jahrmarktslied (Torgthula), mitgeteilt von Steingrimur Thorsteinsson (in den „Acta comparationis litterarum universarum III, S. 116). Verdeutscht lautet dasselbe also:

„Auf den Markt ich reite heut'!"
— Was wirst dort, mein Vater,
Schönes mir kaufen? —
„Kleid wil ich dir kaufen,
Meine gute Tochter! —
— O nein, o nein! das kauf' mir nicht! —

„Auf den Markt ich reite heut'!"
— Was wirst dort, mein Vater,
Schönes mir kaufen? —
„Schürz' will ich dir kaufen,
Meine gute Tochter!"
— O nein, o nein! die kauf' mir nicht! —

„Auf den Markt ich reite heut'!"
— Was wirst dort, mein Vater,
Schönes mir kaufen? —
„Einen Mann will ich dir kaufen,
Meine gute Tochter!"
— O ja, o ja! kauf' mir gleich drei! —

Zu Aigners „Schön Anton"*) will ich eine Romanze der transsilvanischen Zigeuner mitteilen:

Mutter, Mutter, ich bin krank,
Mutter, Mutter, ich mufs sterben!
Fern von mir mein Liebster weilt,
Ohne Lieb' mufs ich verderben!

„Tochter, Tochter, du mein Schatz,
Wie bedauer' ich deine Schmerzen!
Auf den Weg will Hirs' ich streuen,
Kommt dein Lieb', wird er dich herzen!"

Mutter, Mutter, ich bin krank,
Mutter, Mutter, ich mufs sterben!
Fern von mir mein Liebster weilt,
Ohne Lieb' mufs ich verderben!

*) Ungarische Volksdichtungen. Übersetzt und eingeleitet von Ludwig Aigner. Pest, 1873. S. 80.

„Tochter, Tochter, du mein Schatz,
Wie bedauer' ich deine Schmerzen!
Will aus Zucker Häuschen bauen,
Kommt dein Lieb, wird er dich herzen!“

Mutter, Mutter, ich bin krank,
Mutter, Mutter, ich mufs sterben!
Fern von mir mein Liebster weilt,
Ohne Lieb' mufs ich verderben!

Und es starb die schöne Maid!
Drauf ihr Liebster kam zurück,
Küfste sie; drauf rasch erwacht
Ist die Maid bei diesem Glück!

Denselben Stoff behandelt auch eine inedierte siebenbürgisch-sächsische Romanze, die in neuhochdeutscher Übertragung also lautet:

Vater, ich muss sterben!
Liebster ist verdorben,
Will zu mir nicht kommen!
Wär' ich doch gestorben!

„Meine Ochsen will ich stellen
Auf die Strafs' mit vielen Schellen;
Dann wird er wohl kommen müssen,
Wird dich herzen, wird dich küssen!“

Vater, ich mufs sterben!
Liebster ist verdorben,
Will zu mir nicht kommen!
Wär' ich doch gestorben!

„Vor die Scheune will ich stechen
Grofse Gabeln, Schaufeln, Rechen;
Dann wird er wohl kommen müssen,
Wird dich herzen, wird dich küssen!“

Vater, ich mufs sterben!
Liebster ist verdorben,
Will zu mir nicht kommen!
Wär' ich doch gestorben!

„Leg' dich nieder, stell' dich tot!
Er wird enden deine Not!“
Nieder legt sich drauf die Maid
Und zu ihr kam nun der Liebste,
Und er küfste drauf die Maid, —
Sie auch küfste ihren Liebsten!

Eine andere inedierte ungarische Volksromanze aus Siebenbürgen lautet verdeutscht also:

Meine Ochsen liefs ich grasen
In der Näh' des Kokel-Flüfschens,
Müde legt' ich mich zur Ruhe
In den Schatten eines Strauches;
Eine grofse Schlange kroch da
Heimlich in den Busen mir;
Meine Seite sticht und nagt sie,
Meine Brust zerfleischt sie schier!

Zieh', o zieh' heraus die Schlange,
Du mein lieber, teurer Bruder!
„Kann sie dir heraus nicht ziehen,
Du mein liebes, teures Schwesterlein!
Lieber will ich ja verlieren
Eine liebe, schöne Schwester,
Eine schöne, liebe Schwester,
Als verlieren meine Hand!" —

Meine Ochsen liefs ich grasen,
In der Näh' des Kokel-Flüfschens;
Müde legt' ich mich zur Ruhe
In den Schatten eines Strauches;
Eine grofse Schlange kroch da
Heimlich in den Busen mir;
Meine Seite sticht und nagt sie,
Meine Brust zerfleischt sie schier!

Zieh', o zieh' heraus die Schlange,
Du mein lieber, guter Vater!
„Kann sie dir heraus nicht ziehen,
Du mein liebes, gutes Töchterlein!
Lieber will ich ja verlieren
Eine liebe, gute Tochter,
Eine gute, liebe Tochter,
Als verlieren meine Hand!"

Meine Ochsen liefs ich grasen,
In der Näh' des Kokel-Flüfschens;
Müde legt' ich mich zur Ruhe
In den Schatten eines Strauches;
Eine grofse Schlange kroch da
Heimlich in den Busen mir;
Meine Seite sticht und nagt sie,
Meine Brust zerfleischt sie schier!

Zieh', o zieh' heraus die Schlange
Mutter, liebe, gute, teure!
„Kann sie dir heraus nicht ziehen,
Du mein liebes, gutes Töchterlein!

Lieber will ich ja verlieren
Eine liebe, schöne Tochter,
Eine schöne, liebe Tochter,
Als verlieren meine Hand!" —

Meine Ochsen liefs ich grasen
In der Näh' des Kokel-Flüfschens;
Müde legt' ich mich zur Ruhe
In den Schatten eines Strauches;
Eine grofse Schlange kroch da
Langsam in den Busen mir;
Meine Seite sticht und nagt sie,
Meine Brust zerfleischt sie schier!

Zieh', o zieh' heraus die Schlange,
Du mein Liebster, einz'ger, teurer!
„Gleich will ich heraus sie ziehen,
Du mein Liebchen, süfses, teures!
Meine Hand will ich verlieren,
Opfern will ich meine Hand,
Opfern will ich meine Hand,
Du nur bleibe mir erhalten!"

Die verwandte Romanze der transsilvanischen Zigeuner lautet:

Eile, eile, Mutter, mein!
In die Brust kroch mir hinein
Ach, ein grofser Wurm, o Graus!
Sticht mich, zieh' ihn rasch heraus!
„Ach! ich kann, ich kann ihn nicht!
Fürchte mich, dafs er mich sticht!" —

Eile, eile, Schwester, mein!
In die Brust kroch mir hinein
Ach, ein grofser Wurm, o Graus!
Sticht mich, zieh' ihn rasch heraus!
„Ach! ich kann, ich kann ihn nicht!
Fürchte mich, dafs er mich sticht!" —

Eile, eile, Liebste, mein!
In die Brust kroch mir hinein,
Ach, ein grofser Wurm, o Graus!
Sticht mich, zieh' ihn rasch heraus!
„Will vom Wurm dich gern befrei'n!
Stürb' ich auch, o Liebster mein!"

Ähnlich lautet auch ein Märchen der transsilvanischen Zigeuner. (Vgl. meine Sammlung: Märchen und Sagen der transsilvanischen Zigeuner, Berlin 1886. S. 108.).

Noch eine ungarische Volksromanze will ich in meiner Verdeutschung mitteilen:*)

Tochter, Tochter, du mein Engel,
Du mein schöner Rosenstengel!
Sieh, der Dorfschmied will dich frei'n,
Willst du seine Gattin sein?
„Ach, den Schmied, den brauch' ich nicht,
Rufsig ist stets sein Gesicht!
Nein, den Schmied, den brauch' ich nicht!"

Tochter, Tochter, du mein Engel,
Du mein schöner Rosenstengel!
Sieh, der Weber will dich frei'n,
Willst du seine Gattin sein?
„Ach, den Weber brauch' ich nicht,
Wie ein faules Ei er stinkt!
Nein, den Weber mag ich nicht!"

Tochter, Tochter, du mein Engel,
Du mein schöner Rosenstengel!
Ein Studente will dich frei'n,
Willst du seine Gattin sein?
„Der Student ist guter Art,
Maienblümcheu, fein und zart,
Seine Gattin will ich sein!"

Eine siebenbürgisch-sächsische Volksromanze, die ich hier ebenfalls aus meiner inedierten Sammlung siebenbürgisch-sächsischer Volkspoesien in neuhochdeutscher Uebertragung mitteile, behandelt denselben Stoff. Sie lautet:

Auf die And'ren hör' du nicht!
Hör', was deine Mutter spricht:
„Tochter, hör', der Gerber will
Dich zur Frau! doch auf der Stell'!"
„„Nein, den Gerber brauch' ich nicht,
Was er mir auch jetzt verspricht!""
„Tochter, hör', der Schuster will
Dich zur Frau, doch auf der Stell'!"
„„Nein, den Schuster will ich nicht,
Ist voll Kleister, ist voll Pech!
Schneidet nur ein Mausfell zu,
Macht daraus gleich fünf Paar Schuh!""
„Tochter, hör', der Landmann will
Dich zur Frau! doch auf der Stell'!"

*) Der Originaltext befindet sich in Erdélyi's Népköltészet (Volksdichtungen) Seite 79.

„„Nie! den Landmann? niemals! nie!
Ärger ist er, als sein Vieh!““
„Ja, die hübschen Städter-Herrn!
Die, ja die, die hast du gern!
Wart', bis Einem es je frommt,
Dich zu frei'n, er zu dir kommt!“ ...

Und nun hierzu die Romanze der transsilvanischen Zigeuner:

Munt'res Bächlein munter rauscht,
Mägdlein seinen Worten lauscht:
„Mägdlein, den Schmied, den liebe du nicht,
Rufsig und schmutzig ist stets sein Gesicht!
Mägdlein, den Wand'rer liebe du nicht,
Stets vergifst er, was er verspricht!
Mägdlein, den Herrn liebe du nicht,
Kränklich ist er, bleich sein Gesicht!
Mägdlein, den Geiger, den liebe du schnelle,
Horch! seine Geige, wie klingt sie so helle!“

Nun zum Schlufs noch einige kleine Lieder. Ein unediertes magyarisches Lied lautet verdeutscht also:

Ach, wie zierlich ist dies Mägdelein,
Hüpfet, schlüpfet gleich dem Pfau so fein!
Stets geschnügelt und gebügelt ist es sehr,
Wiegt und biegt sich, tänzelt stolz einher!

Doch es weifs schon längst die ganze Welt,
Wer der Dirn' die Röckchen hat bestellt,
Und woher die Ringlein und das Band, —
Grundherr an der Dirn' Gefallen fand ....

Wart' nur, wenn den Bauch die Lieb' dir schwellt,
Hüpfest, schlüpfest du dann nicht mehr, gelt?
Gehst gebügelt und geschnügelt nicht einher,
Wiegst und biegst den Leib auch nimmermehr!

Ganz ähnlich lautet ein Volkslied der transsilvanischen Zigeuner:

O, wie zierlich ist dies Mägdelein,
Hüpft der Ente gleich, so fein!
Doch schon jeder Hund es bellt:
Wer die Kleider ihr bestellt!
An der Dirn' Gefallen fand
Längst ein junger Lieutenant!

Ein anderes Volkslied der Zigeuner lautet also:

Väterchen, das zürnt gar schwer,
Weil ich Mädchen lieb' so sehr;

Sagt: mein Schnurrbart sei noch klein
Und schon hätt' ein Lieb ich fein!

Vater, nimmer mach' mich aus,
Wenn ich nachts nicht schlaf' zu Haus!
Nur so wächst mein Schnurrbart grofs
Ruht mein Haupt in Liebchens Schoofs!

Ähnlich ein rumänisches Volkslied:

Meine Sach' ist schlecht bestellt,
Denn mein Vater zankt und spricht:
„Schläfst bei Mädchen jede Nacht,
Hast ja keinen Schnurrbart, Wicht!"

Schnurrbart wird hervorgelockt
Durch des Liebchens süfsen Kufs;
Darum, Vater, jede Nacht
Ich beim Liebchen schlafen mufs!

Welches ist nun das Original? welches die Nachahmung? Niemand vermag es zu sagen. Es giebt eben ein Gemeingut an Versformen, Wendungen, Ausdrücken und Gedanken, die als wesentliches Kriterium die Lieder jedes Volkes als echtes Volkseigentum stempeln.

Mühlbach in Siebenbürgen.



VERMISCHTES.

Die Legende von der Abbeesse grosse.

Von
Hermann Schnell.

Méon veröffentlicht in seinem Nouveau Recueil de Fabliaux et Contes II 314—30 ein conte dévot, welches die folgende Legende zum Gegenstand hat: Eine Äbtissin in Ägypten, welche wegen ihres heiligen Lebenswandels allgemeine Achtung geniefst, wegen ihrer Strenge aber von ihren Nonnen gehafst wird, verliebt sich in einen jungen Mann, der in ihren Diensten steht, und besitzt nicht die Kraft, ihrer Leidenschaft Herr zu werden. Nach langem inneren Kampfe trägt sie ihm ihre Liebe an, findet Erhörung, und es kommt die Zeit, wo sie sich schwanger fühlt. Ihr Zustand bleibt nicht lange verborgen; ihre Nonnen gehen zum Bischof, verklagen sie bei ihm und dieser verspricht, binnen Kurzem zu einer Revision im Kloster zu erscheinen. Am Tage seiner Ankunft fühlt die Äbtissin, dafs die Stunde, wo sie gebären wird, nicht mehr fern ist. Sie wirft sich daher vor dem Bilde der Mutter Gottes nieder und bittet in heifsem Gebet um ihren Beistand bei der Entbindung. Vor Erschöpfung sinkt sie zuletzt in Schlaf. Da erscheint ihr die heilige Jungfrau, hält ihr in strengen Worten ihr Vergehen vor, verheifst ihr aber wegen ihrer früheren treuen Dienste für dieses Mal noch ihre Hülfe. Sie entbindet sie darauf von einem Knaben, den sie durch einen Engel zu einem Einsiedler sendet, damit er ihn bis zu seinem 4. Jahre erziehe. Während der Eremit noch im Unklaren ist, woher er die Nahrung für das Kind nehmen soll, erscheint vor seiner Klause eine von Hunden verfolgte Hindin, die, von ihm in die Hütte eingelassen, von da ab den Knaben mit Milch versorgt. Inzwischen ist die Äbtissin wieder erwacht und dankt der heiligen Jungfrau für die ihr erwiesene Gnade. Der Bischof (qui la haï v. 295) tadelt sie scharf wegen ihres Fehltritts, aber die Äbtissin erklärt die

Ankläger, wer es auch immer sei (v. 322), für Verläumder, und eine Untersuchung durch einen Archidiaconus und fünf Frauen „qui sorent privetez de fames“ (v. 334), sowie danach durch „autres nonnains“ (v. 355) ergiebt in der Tat ein für sie günstiges Resultat. Als darauf der Bischof einen Teil der Nonnen aus dem Kloster jagt, beichtet sie ihm alles und erhält die Absolution. Der Bischof aber reitet zu dem Eremiten, um sich von der Wahrheit des Gehörten zu überzeugen. Die Äbtissin lebt fortan nur der Bufse; sie läfst die vertriebenen Nonnen zurückholen und setzt sie in ihre vorigen Stellen wieder ein. Das Kind wird bis zu seinem 10. Jahre von dem Einsiedler erzogen, dann nimmt es der Bischof unter seine Obhut, und es wird aus ihm zuletzt ein so frommer und gelehrter Mann, dafs ihm beim Tode seines Beschützers dessen Würde übertragen wird.

Auf diesem conte beruht zunächst das 8. der von Zambrini im Jahre 1862 herausgegebenen Dodici Conti Morali d'Anonimo Senese. Dasfelbe ist eine grofsenteils fast wörtliche Übertragung, welche inhaltlich nur in wenigen unwesentlichen Punkten von ihrer altfranzösischen Vorlage abweicht. Es fehlt in der italienischen Fassung die Angabe, dafs die Hirschkuh von Hunden verfolgt wird, der Archidiaconus und die fünf Frauen sind zu „una arcidiacona“ und 7 „monache“, die „autres nonnains“ zu „altre femine“ geworden, das Kind bleibt statt bis zum 10. nur bis zum 7. Jahre bei dem Eremiten, und von seiner endlichen Erwählung zum Nachfolger des Bischofs wird garnichts berichtet.*)

Eine andere, freiere Bearbeitung des Méon'schen conte ist das 2. der Miracles de Nostre Dame par personnages, herausgegeben von Gaston Paris und Ulysse Robert für die Société des anciens textes français (Paris 1876). Die Handlung spielt hier nicht mehr in Ägypten, sondern in Frankreich, wie eine Reihe von Ortsnamen, welche der dramatische Dichter hie und da in sein Werk eingefügt hat, beweisen. Von den in dem Stücke vorkommenden Personennamen ist der heilige Nicolaus (v. 1079) auch im conte schon erwähnt (v. 466), während der Pächter Errart in Vaugirart (Mir. v. 493/4), wie ich aus inneren Gründen schon früher**) annehmen zu dürfen glaubte, erst dem Mirakeldichter sein Dasein verdankt.

Im Übrigen geht das Mirakel nur in Einzelheiten selbständig vor. Die Strenge der Äbtissin gegen ihre Nonnen wird uns in einer besonderen Szene vor die Augen geführt. Der Bischof, welcher der Äbtissin durchaus wohlwollend gegenübersteht und an die Richtigkeit der Anklage nicht glaubt, läfst seine Revision vorher im Kloster ankündigen; das Gebet der Äbtissin zur Mutter Gottes ist daher hier wesentlich auf Sicherung gegen eine Entdeckung ihres Zustandes gerichtet. Die heilige Jungfrau bringt den Knaben selbst zu dem

*) Vgl. auch R. Köhler in der Zeitschrift für romanische Philologie I 368/70.

**) Über den Abfassungsort der Miracles de Nostre Dame par personnages (in Stengel's Ausgaben und Abhandlungen Heft LIII) S. 22/3.



Einsiedler. Die Szene mit der Hindin ist fortgelassen, weshalb konsequenter Weise der Eremit beim Erscheinen des Bischofs noch immer keine Nahrung für das Kind hat. Die Äbtissin fragt, ehe sie sich rechtfertigt, wer ihre Ankläger seien, was auf v. 322 des conte zurückzuführen sein mag. Die Untersuchung besorgen die Hebamme des Ortes und die eine der klägerischen Nonnen (cf. conte v. 334 und 355); eine Wiederholung derselben findet nicht statt. Die Nonnen werden nicht aus dem Kloster gejagt, sondern sollen ins Gefängnis geworfen werden. Äbtissin und Eremit werden dem eigenartigen Charakter des Stückes entsprechend von dem Bischof in glänzendere Lebensstellungen befördert. Über die Schicksale des Kindes wird nichts weiter berichtet.

Diesen wenigen Änderungen, welche dazu noch teilweise durch die Dramatisierung des Stoffes bedingt wurden, steht im Übrigen ein strenges Festhalten an den in dem conte gegebenen Tatsachen gegenüber. Selbst im Wortlaut ist an manchen Stellen eine Einwirkung desfelben auf das Drama nicht zu verkennen.

Es erhellt aus dem Gesagten, dafs das Méonsche conte die Quelle des Mirakels ist, und nicht, wie Petit de Julleville, Les Mystères II 232 glaubt, die bekannte Erzählung des Gautier de Coincy, welche, nachdem der Abbé Poquet sie wegen ihres wenig erbaulichen Inhaltes von seiner Ausgabe des Gautier ausgeschlossen hatte, zugleich mit zwei anderen Gedichten ähnlichen Charakters von Ulrich in der Zeitschrift für romanische Philologie VI 325/46 veröffentlicht wurde.*) Diese repräsentiert vielmehr einen andern Zweig derselben Legende, welchem aufserdem noch die nachstehend verzeichneten vier Bearbeitungen angehören:

1. Eine provenzalische (P) herausgegeben von Ulrich, Miracles de Notre Dame en Provençal Nr. VIII im Romania VIII 20/22;

2. Eine lateinische (L[1]) in Etienne de Bourbon, Anecdotes historiques, Légendes et Apologues ed. Lecoy de la Marche für die Société de l'Histoire de France. Paris 1877. Nr. 135, S. 114;

3. Eine zweite lateinische (L[2]) herausgegeben von Th. Wright, A. Selection of Latin Stories (=Bd. VIII der Publikationen der Percy Society). London 1842. Nr. 38, S. 38/40;

4. Eine spanische (S) bei Gonzalo de Berceo, Milagros de Nuestra Señora Nr. 21. (Sanchez, Colleccion de Poesias Castellanas II 351/62. Madrid 1780.)

Von diesen fünf Fassungen kann P ganz aufser Acht gelassen werden, da es nichts weiter als eine freie Übersetzung von L[2] ist. Den übrigen vier eigentümlich sind die folgenden Züge: Geliebter der Äbtissin ist der Speisemeister des Klosters (F un suen despansier, L[2] dapifer suus, L[1] und S ohne bestimmte Angabe). — Die Nonnen teilen dem Bischofe brieflich ihre Beobachtungen mit (F L[2], L[1] sagt nur accusatur episcopo suo, in S erfahren es von den Nonnen die prelados, und diese schreiben dem Bischof). — Die Äbtissin wird

*) Das conte Gautiers ist in der Folge von mir mit F bezeichnet.

nicht von der heiligen Jungfrau selbst, sondern auf deren Befehl von den beiden Engeln entbunden (F L[1] L[2], S allein stimmt hier mit Méon überein). — Der Knabe wird von beiden Engeln zu dem Eremiten gebracht. — Dieser soll ihn nach dem Wunsche der Mutter Gottes sieben Jahre lang bei sich behalten (F L[1] L[2], in S fehlt die Angabe an dieser Stelle, doch ergiebt sich aus dem Schlufs, dafs auch dort die Zeitdauer die nämliche ist. Vgl. hierzu auch die Version des Zambrini, in der die heilige Jungfrau zwar vier Jahre festsetzt, der Knabe tatsächlich aber sieben Jahre bei dem Einsiedler bleibt). — Der Bischof überhäuft die Äbtissin gleich zu Anfang mit Schmähungen und befiehlt ihr (als sie ihren gewohnten hervorragenden Sitz einnehmen will L[2]) das Kapitel zu verlassen (F L[2], L[1] sagt über die ganze Visitation nur „inquiritur: invenitur vacua et sana et integra", in S will sie ihm die Hand küssen, was er aber nicht duldet, da er sie von vorneherein für eine Verbrecherin hält; auch dort mufs sie hinaus gehen, während das Kapitel berät). — Die erste Untersuchung wird von Geistlichen vorgenommen (F deus clers mëurs, S de sus clerigos, L[2] dagegen duas quae [P übersetzt hier bemerkenswerterweise ·II· clers], fehlt in L[1]). — Da diese nichts finden, glaubt der Bischof, sie seien bestochen, und überzeugt sich persönlich von der Richtigkeit ihrer Angabe. — Da er nun die Unschuld der Angeklagten erkennt, fällt er ihr zu Füfsen und bittet sie um Verzeihung (F L[1] L[2], in S kommt der Fufsfall erst nach der Rückkehr der an den Einsiedler entsandten Boten). — Der Austreibung der Nonnen kommt die Äbtissin durch ihre Beichte zuvor. — Der Bischof begiebt sich nicht selbst zu dem Eremiten, sondern schickt zwei Boten an ihn (F clers, L[2] juvenes, S Calonges, L[1] ohne bestimmte Angabe). — Der Zug, dafs der Knabe von einer Hindin gesäugt wird, fehlt in allen vier Versionen.*)

Es ergiebt sich aus dieser Zusammenstellung, dafs F auf L[2] oder eine ihr nahe verwandte Vorlage zurückgeht, wenn es auch in manchen Einzelheiten seinen eigenen Weg geht. Über L[1] läfst sich bei der Kürze und Unbestimmtheit dieser Fassung nur sagen, dafs es der Gruppe F L[2] nahe steht, S hat zweifellos eine von L[2] wesentlich abweichende Quelle benutzt, welche in ihrem Wortlaute mit dem 36. Stücke des von Pez herausgegebenen Liber de miraculis übereingestimmt haben wird.

Zum Schlufs will ich noch kurz mitteilen, was mir an Handschriften, welche diese Legende behandeln, bekannt ist. Francisque Michel, Roman du Comte de Poitiers. Paris 1831. S. VII führt den Titel eines Gedichts aus der Arsenalhandschrift Nr. 325 an, welcher lautet: „D'une Abeesse ki delivra d'un enfant par la proiiére de la mére Diu." Die Histoire Littéraire XXIII 124 nennt aufserdem noch die Arsenalhandschrift Nr. 383 fol. 135 v⁰—136 v⁰, und durch Paulin Paris, Manuscrits

*) Züge, welche sich nur in einer einzigen der besprochenen Bearbeitungen finden, sind in der obigen Übersicht unberücksichtigt geblieben. Sie treten besonders häufig auf in F und S, ohne dafs sich jedoch jemals eine Übereinstimmung beider konstatieren liefse.



français IV 3 erhalten wir von einer weiteren altfranzösischen Bearbeitung dieses Legendenstoffes Kenntnis. Ein viertes Manuskript, das in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts niedergeschrieben sein soll, bespricht Tobler, Jahrbuch für romanische und englische Litteratur VII 423 unter Nr. 39: „De la abesse que fut encinte que nostre dame delivra." Nach ihm findet sich derselbe Stoff auch bearbeitet in einer Neuenburger Handschrift und führt dort den Titel „De l'abeesse qui eut enfant lequel N. D. reçut." W. Rolfs, Romanische Forschungen I 181 f. erwähnt aus der Londoner Handschrift Egerton 612 eine Legende mit der Überschrift:

„De l'abesse enceintée
Per sa dame delivrée."

Und hierzu fügt noch Neuhaus, Adgars Marienlegenden. Heilbronn 1886, S. XXXVII die Nummer 13 der ebenfalls Londoner Handschrift Royal 20 B. XIV. Einer altenglischen Fassung endlich gedenkt Horstmann, altenglische Legenden S. XXVI Anm. Sie steht im Ms. Vernon zu Oxford und trägt die Überschrift „hou an abbesse wyt childe was delyvered bi help of ure Lady." — Hierzu treten noch einige lateinische Handschriften, welche Mussafia in seinen „Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden" auf Seite 42, 52, 63, 75, 58 und 72 aufführt. Von diesen sind die vier ersten wörtlich mit Pez gleichlautend, während die beiden letzten in der Diktion wenigstens abzuweichen scheinen. Nach Migne, Patrol. CLIX 323 soll sich auch in dem cod. Gemmeticensi eine Bearbeitung unserer Legende finden, indes meldet neuerdings Mussafia (a. a. O. p. 36 Anm. 1), dafs es ihm nicht gelungen ist, dieser Handschrift auf die Spur zu kommen.

Altona.

Zur Geschichte des Romantischen.

Von
Alfred Biese.

Eine Ästhetik des Naturschönen ist schon hier und da in Angriff genommen worden, eine Ästhetik des Romantischen — d. i. insonderheit des landschaftlich-Romantischen*) — hat noch niemand unternommen. Und doch ist die Aufgabe lockend und lohnend. Die ersten Fragen, die bei derselben sich ergeben, sind die nach der Geschichte des Wortes in den verschiedenen Litteraturen und nach der Geschichte der Defi-

*) Ich verweise jetzt auf mein Buch „Die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit", Leipzig, Veit & Co., Kapitel XI, S. 322 ff., wo ich das Thema ausführlicher behandelt habe.

nitionen desselben. Folgendes möchte zu weiteren Nachforschungen anregen. — Das von „Roman“ zunächst abgeleitete Adjektiv war romanesque; das Dictionaire der Akademie von 1694 führt unter romanesque die Notiz: qui tient du roman, und legt dies Epitheton den Substantiven aventure und manière bei; Madame de Sévigny schreibt: je vous écris romanesquement au bord d'une rivière d. h. „in der Art, wie es in Romanen vorzukommen pflegt.“ Ein Wörterbuch der drei Sprachen Teutsch, Französisch, Lateinisch, Genf 1695, bietet die Erklärung: romanesque, fabelhaft, romanisch.*) In England taucht zuerst romantic auf in Addison's Remarks on several parts of Italy etc. in the years 1701—1703.**) it is so romantic a scene, und dann auch in Deutschland das Wort „romantisch“. Salomon Hirzel hat dem Wort fleifsig nachgespürt; 1873 hielt er für die nachweislich früheste Stelle in der deutschen Litteratur: Breitinger, kritische Dichtkunst, Fortsetzung 1740, S. 283: „Je mehr dergleichen Beiwörter in einer Redensart sind, desto schöner und wahrhaft romantisch ist sie auch“, sowie bei Goethe in einem Briefe aus der Leipziger Zeit (Schöll, Briefe und Aufsätze S. 25): „Wenn Ihr kleines Stübgen, das so oft der Zeuge unserer seeligen Trunkenheit war — wenn diese liebe romantische Höhle nun auch künftig den Schauplatz der Freuden eines neuen Liebhabers abgiebt“; Hirzel meinte, Goethe werde das Wort aus Tobler's Übersetzung von Thomson's Jahreszeiten entnommen haben: Spring 1028: where the dun umbrage o'er the falling stream romantic hangs, Tobler: „wo die schwarzbraune Umlaubung romantisch über den fallenden Strom hängt,“ vgl. Summer 459 und Autumn 880. Im Archiv für deutsche Litteraturgeschichte von 1880 aber sichert Hirzel das Wort schon für das Jahr 1734; nämlich im „Bernischen Spektateur“ desselben Jahres findet sich romanisch neben romantisch: „Aus Curtius — dem Verfasser einer Geschichte Alexanders des Grofsen — wird erhellen, dafs die Historici gern etwas Romantisches einmischen . . Curtius hat einen guten Talent gehabt, romanisch zu schreiben.“ Beide Ausdrücke sind also identisch. Das französische romanesque und das englische romantic sind von den Deutschen übernommen, letzteres ist dann wohl als „romantisch“ über die Schweiz nach Deutschland eingebürgert worden. Brockes***) in seiner Übersetzung von Thomson's Seasons braucht romanisch trotz des romantic des Originals. Kant†) bietet auch romanisch bei Erwähnung des wunderlichen Geschmacks des Mittelalters, das „eine seltsame Art von heroischen Phantasten hervorgebracht habe, welche sich Ritter nannten und Abenteuer aufsuchten, Turniere, Zweikämpfe und romanische Handlungen.“ Bei Goethe fanden wir oben schon „romantisch“ in früher Zeit, auch im Werther begegnet es I, 10. Sept.; Herder schreibt (Briefe von und an

*) Vergl. Breitinger, „Klassisch und romantisch“ in der Gegenwart, 31. Jan. 1885.

**) Friedländer, „Über die Entstehung und Entwickelung des Gefühls für das Romantische in der Natur“, Leipzig 1873, S. 43.

***) Hamburg 1745 S. 111: „wo die grüne Schatten-Nacht den weifs-beschäumten Wasser-Fall romanisch schwärzt und dunkel macht“; S. 177 übersetzt er a romantic mountain ein „dichtrisch Gebürge“, S. 372 in romantic view „im fabelhaftigen Gesicht.“

†) Sämtliche Werke von Rosenkranz, vierter Teil, Leipzig 1838, S. 462.

Merck*) z. B. auch noch romanesque, wie er das Païs de Vaud nennt; Sophie la Roche**) fürchtet in einem Briefe, jungen Leuten könnten die „majestätischen Gebürge" in der Schweiz gefährlich werden, weil sie „das Romantische nähren". Beide Ausdrücke bleiben im Gebrauch, bis romantisch zum Stichwort des Modernen wird. Jean Paul formuliert in seiner gedankenreichen „Vorschule zur Ästhetik" S. 84 „die breiteste Abteilung zwischen griechischer oder plastischer Poesie und zwischen neuerer oder romantischer oder auch musikalischer" und bestimmt den Unterschied weiter in vier Rubriken: 1. plastisch oder objektiv — „dagegen der zerfaserte Kulturmensch, der hinter dem sinnlichen Auge steht mit einem geistigen Sehrohre", 2. das Ideal — Einfache, 3. heitere Ruhe, 4. sittliche Grazie — dem gegenüber die Unruhe und Sentimentalität des modernen Menschen, „die plastische Sonne leuchtet einförmig wie das Wachen, der romantische Mond schimmert veränderlich wie das Träumen." „Eine Statue," sagt er S. 113, „schliefst durch ihre enge und scharfe Umschreibung jedes Romantische aus; die Malerei nähert sich schon durch Mensch-Gruppierung ihm mehr und erreicht es ohne Menschen in Landschaften z. B. von Claude; ein englischer Garten, der sich in die unbestimmte Landschaft ausdehnt, kann uns mit einer romantischen Gegend umspielen, d. h. mit dem Hintergrunde einer ins Schöne freigelassenen Phantasie." Auf derselben Gedankenbasis bewegen sich die Ausführungen der „Romantiker" z. B. A. W. v. Schleges Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur,***) wo es heifst: „Das Wort romantisch kommt her von romance, der Benennung der Volkssprachen, welche sich durch die Vermischung des Lateinischen mit den Mundarten des Altdeutschen gebildet hatten, gerade wie die neuere Bildung aus den fremdartigen Bestandteilen der nordischen Stammesart und der Bruchstücke des Altertums zusammengeschmolzen ist — nach dem Gesetze der lebendigen Bewegung, die auf Einstimmung und Gegensatz beruht — dahingegen die Bildung der Alten weit mehr aus einem Stücke war . . die moderne strebt ins Unendliche." Was alles sie romantisch nennen, zeigt z. B. Tieck's Phantasus I, Berlin 1812, Einleitung. —

Doch nun zu den Definitionen des „Romantischen"! Die Verdeutschungen lauteten auf romanhaft, abenteuerlich, phantastisch; Brockes übersetzte „dichtrisch" und „fabelhaftig". Eine Ahnung des Richtigen in Bezug auf das Landschaftliche scheint mir in einer von Schmidt†) mit Recht zur Ergänzung von Friedländers Ausführungen herangezogenen Stelle bei Brockes zu liegen. In der im vierten Teil enthaltenen „Betrachtung des Blankenburgschen Marmors" heifst es nach der Beschreibung einer wilden Felspartie und eines schäumenden Giefsbachs: „An manchem Orte sind der Berge rauhe Höhn Recht ungeheuer

*) Schmidt, Richardson, Goethe und Rousseau. S. 179, Anm. 105.

**) Schmidt a. a. O. S. 59.

***) Erster Teil, erste Vorlesung, S. W. Bd. V: über klassische und romantische Poesie und Kunst. Vgl. im übrigen Haym, Die romantische Schule S. 251 ff.

†) a. a. O. S. 183, Anm. 108.

schön. Die Gröfse kann uns Lust und Schrecken zugleich erwecken!" „Erwäge dies mit Lust und Andacht, mein Gemüt! Es lassen des Gebirgs so rauh als schöne Höhen Ein Bild von irdischen Verwirrungen uns sehen."

Kant in seiner schon oben zitierten Schrift: „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen" aus dem Jahre 1765 definiert direkt das Wort, das bei ihm allerdings „romanisch" heifst: „Der Anblick eines Gebirges, dessen beschneite Gipfel sich über Wolken erheben, die Beschreibung eines rasenden Sturmes . . erregen Wohlgefallen, aber mit Grausen; dagegen die Aussicht auf blumenreiche Wiesen, Täler mit schlängelnden Bächen, bedeckt von weidenden Heerden, die Beschreibung des Elysium . . veranlassen auch eine (andere) angenehme Empfindung, die aber fröhlich und lächelnd ist. . Die Nacht ist erhaben, der Tag ist schön . . das Erhabene rührt, das Schöne reizt . . Das Erhabene ist wiederum verschiedener Art . . Das Gefühl desselben ist bisweilen mit einigem Grausen oder auch Schwermut, in einigen Fällen blofs mit ruhiger Bewunderung und in noch andern mit einer über einen erhabenen Plan verbreiteten Schönheit begleitet. Das erstere will ich das Schreckhafterhabene, das zweite das Edle und das dritte das Prächtige nennen. Tiefe Einsamkeit ist erhaben, aber auf eine schreckhafte Art. Daher grofse weitgestreckte Einöden, wie die ungeheure Wüste Chamo in der Tartarei, jederzeit Anlafs gegeben haben, fürchterliche Schatten, Kobolde und Gespensterlarven dahin zu versetzen . . Die Eigenschaft des Schrecklicherhabenen, wenn sie ganz unnatürlich wird, ist abenteuerlich. Insofern die Erhabenheit oder Schönheit das bekannte Mittelmafs überschreitet, so pflegt man sie romanisch zu nennen."*)

So wenig scharf und so äufserlich diese Bestimmung auch noch ist, die Mischung des Erhabenschönen mit dem Grausen Erregenden und das gewöhnliche Mafs Übersteigenden wird doch schon als wesentliches Merkmal des Romantischen erkannt. Bei Addison erfüllt die Alpenlandschaft die Seele „mit einer angenehmen Art von Schauder". Forster braucht das Wort oft in seiner Reisebeschreibung als „wild", wildnisartig, imposant in seiner „schreckenvollen Majestät" (I S. 144), so auch empfindet u. a. Grümbke (Streifzüge durch Rügenland, 1805) die Umgebung von Stubbenkamer als eine „schauerlich-schöne Wildnis". Jean Paul sagt kurzweg a. a. O.: „Das Romantische ist das Schöne ohne Begrenzung." —

Goethe, der, den Bahnen Rousseaus**) folgend, wie kein zweiter die erhabene Schönheit der Schweiz geschildert, hat auch hierin wieder

*) a. a. O. S. 407.

**) Rousseau selbst gebraucht romantique in unserm modernen Sinne, in der schönsten seiner „Rêveries du promeneur du solitaire". In der fünften: Les rives du lac de Bienne sont plus sauvages et romantiques que celles du lac de Génève, parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près . . moins de culture de champs et de vignes . . plus de prairies d'asyles ombragés de bocages . . pour des contemplatifs solitaires qui aiment à s'enivrer à loisir des charmes de la nature et à se recueillir dans un silence que ne trouble aucun autre bruit que le cri des aigles et le roulement des torrens qui tombent de la montagne.

den schlagendsten Ausdruck, die treffendste Begriffsbestimmung gefunden. „In den „Sprüchen in Prosa“ (3. Abteilung) heifst es: „Das sogenannte Romantische einer Gegend ist ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit oder was gleich lautet, der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschiedenheit.“ Hier sind die wesentlichsten Elemente des Begriffs vorhanden: das Schöne zum Erhabenen (resp. Grausigen) gesteigert, verbunden mit dem Gefühl der Abgetrenntheit aus den gewohnten Kreisen, des Gehobenseins, des Entrücktwerdens über die Schranken der Erdenwelt zu reineren Sphären d. h. mit dem Gefühl des Transscendenten. — Ohne den Ausdruck gerade selbst zu brauchen und zu bestimmen, leiht Rousseau doch treffend diesem Gefühl Worte, wenn er in der Neuen Heloise (I. Brief 23) sagt: „Alle Menschen werden, wenn sie auch nicht alle besonders darauf achten, die Wahrnehmung machen, dafs man auf hohen Bergen, wo die Luft rein und dünn ist, freier atmet und sich körperlich leichter wie geistig fröhlicher fühlt . . Ich weifs nicht, wie ich mich ausdrücken soll, aber es macht auf mich den Eindruck, als ob die Gedanken einen Anflug von Gröfse und Erhabenheit annehmen, mit den Gegenständen, über die unser Blick schweift, in Einklang stehen, als ob sie eine gewisse ruhige Freude atmen, die sich von jeder Leidenschaft und allem Sinnlichen frei zu erhalten weifs. Es scheint, als ob man, sobald man sich über die Wohnstätten der Sterblichen erhebt, alle niederen irdischen Gefühle zurückläfst, und als ob die Seele, je mehr man sich den ätherischen Regionen nähert, etwas von der sich stets gleich bleibenden Reinheit derselben annimmt. Es bemächtigt sich unser eine ernste Stimmung, ohne dafs sie in Wehmut ausartet; ein Gefühl des Friedens, das jedoch von jeder weichlichen Schlaffheit frei ist, überkommt uns, wir sind unsers Daseins froh; die Heftigkeit der Begierden nimmt ab; sie verlieren den scharfen Stachel, der sie so schmerzhaft macht, und lassen im Herzen nur eine leichte und angenehme Erregung zurück.“ Wer möchte dies nicht nachempfunden haben, wenn er vom Rigi herab die Sonne aufgehen und die Schneehäupter des Berner Oberlandes von rosigem Lichte übergossen sah, oder wenn er von dem Monte Generoso den Blick über das lachende, wunderherrliche unter ihm ausgebreitete Panorama schweifen liefs oder wenn er im hohen Norden, von Schwedens Küste, die rote Sonnenkugel ins ewige Meer hinabsinken sah! Da kostet man Momente, in denen man dem Weltgeist näher ist als sonst — da durchschauert uns das Gefühl des Romantischen.

Kiel.

Zum Wunderhorn.

Von
Fridrich Pfaff.

Nachdem ich in dem Aufsatz „Des Knaben Wunderhorn“ in der Heidelberger Festchronik „Ruperto-Carola“, Nr. 10, S. 157—60 gezeigt, dafs das Titelbild des zweiten Wunderhornbands das grofse Oldenburger Horn und Heidelberg im Hintergrunde darstellt, will ich darauf aufmerksam machen, dafs auch die altdeutsche Vorlage des Bildes zum dritten Bande nicht unbekannt ist. Das Bild selbst zeigt ein Paar in der Tracht des fünfzehnten Jahrhunderts: rechts eine Harfenspielerin, links einen Lautenspieler. Zwischen beiden sitzt auf seiner Stange ein Papagei. Die Vorlage dieses Bildes ist ein Kupferstich des Israel von Meckenen, eines der namhaften deutschen Kupferstecher aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, eines Nachahmers des Franz von Bocholt aus der Eyckschen Schule.*) Israels Stich stellt dasfelbe Paar dar, aber die Frau links, den Mann rechts, in einem Gemache sitzend und ohne den Papagei. Neuerdings ist der Stich nachgebildet in der Kulturgeschichte des deutschen Volkes von O. Henne am Rhyn, Band 1 (1886), 264. Das alte Original befand sich wahrscheinlich in Brentanos Sammlung, vielleicht zierte es Arnims „mit alten Bildern beschlagenes Stehpult“ in der Dichterherberge im „Faulen Pelz“ zu Heidelberg.**) Die Nachbildung rührt vielleicht von Philipp Otto Runge her, auf den ich schon in dem oben erwähnten Aufsatz riet.

Freiburg i. B.

---

*) Vgl. Bartsch, Le peintre graveur VI (1808), 184—308. Beschreibung des Bildes ebendaselbst S. 270, Nr. 178: „Le concert de musique“.

**) Vgl. die zweite Nachschrift der zweiten Auflage des ersten Wunderhornbands von 1819, S. 483.

BESPRECHUNGEN.

MEYER, RICHARD M.: Grundlage des mittelhochdeutschen Strophenbaus. Quellen und Forschungen. Heft 58. Strafsburg, Trübner 1886. XI, 136 S. 8⁰.

Wenn jemand behauptet, man müsse, um zu wissen, ob „erblich“ mit dem Ton auf der ersten oder auf der zweiten Silbe ausgesprochen werden solle, erst den ganzen Satz kennen, in welchem es vorkommt, so ist es klar, dafs der Betreffende bei seiner Beurteilung von dem geschriebenen und nicht vom gesprochenen Satze ausgeht: in diesem letzteren ist ein Zweifel nicht möglich. Nun ist es aber fernerhin klar, dafs das gesprochene Wort dem geschriebenen vorangeht, dafs daher eine diesem letzteren anhaftende Undeutlichkeit nicht dem wechselnden Tone, sondern der Unzulänglichkeit der Zeichensprache der Schrift zuzuschreiben ist. Sollte nun infolge dieser Unzulänglichkeit auf die Priorität der Existenz des Satzes vor dem Worte geschlossen werden, so läge der Fehler der Schlufsfolgerung klar zu Tage. Nicht anders ist es, wenn Richard M. Meyer seine „Grundlagen u. s. w.“ auf der Behauptung aufbaut, dafs „über die Gestalt des Verses in zahllosen Fällen Sicherheit nur aus der Strophe gewonnen werden“ kann (S. 6). Er giebt als Beispiel die Verse: „Gib Dich so wie Du bist | Weil dies die Form doch ist | Die Gott dir gab“ und behauptet, die zwei ersten Zeilen ohne die dritte könnten „daktylisch und ohne Auftakt oder trochäisch und mit Auftakt“ d. h. einfach iambisch gelesen werden; käme die dritte Zeile hinzu und „sollen die drei ein rhythmisches Ganzes bilden, so müssen sie hier sämtlich daktylisch und ohne Auftakt gelesen werden“. Wenn wir auch ganz bei Seite lassen wollen, dafs dies offenbar falsch ist, dafs die daktylische Aussprache „Díe Gŏtt Dĭr gāb“ eine Härte ist, welche jeden Unbefangenen dazu bringen wird, in allen drei Zeilen iambische Verse zu lesen, wenn er es nicht schon sofort getan hat, so beweist eben diese Behauptung und das Beispiel, dafs Meyer von dem geschriebenen Worte, nicht von dem gesprochenen, ausgeht: in diesem letzteren ist die Betonung keinen Augenblick zweifelhaft, und, worauf es wesentlich ankommt, es bedarf der Kenntnis der Strophe nicht, um den Vers richtig zu hören. Dieser falsche

Ausgangspunkt der Untersuchung, sobald es sich um die Erkenntnis des Wesens von Vers und Strophe handelt, führt den Verfasser zu seinem Wege, zuerst die Strophe zu erkennen und daraus auf den Vers zu schliefsen, während er freilich auch gelegentlich (S. 94) ein lehrreiches Beispiel dafür giebt „wie der Vers der Schlüssel der Strophe" sei. Der Verfasser vermengt offenbar seine spezielle Untersuchung über mittelhochdeutschen Strophenbau mit der theoretischen Untersuchung über das Wesen von Vers und Strophe. Bei seinem praktischen Ziele ist der Ausgangspunkt vom geschriebenen Worte notwendig: hieraus aber einen Rückschlufs auf die theoretische Untersuchung zu machen, ist falsch. Bei dieser wird man von der Natur des Wortes ausgehen und von seiner verschiedenen Beschaffenheit über Art der Betonung und der Quantität in den verschiedenen Sprachen auf die verschiedenen Mittel schliefsen müssen, welche jede Sprache, ihrer Natur entsprechend, angewendet hat, um den Vers zu bauen. Es ist falsch, vorauszusetzen, diese Mittel seien überall dieselben: Silbenzählung, Silbenbetonung, Silbenmessung, sodann Anklang im Anlaut, Anklang im Auslaut, Gleichklang im Auslaut sind sehr verschiedenartige Mittel. Das Gleichartige bei der Anwendung aller dieser Mittel liegt nicht im Verse, auch nicht darin: „dafs der Dichter es so will", sondern in der durch das Wesen unserer Vernunft veranlafsten Notwendigkeit, die Eindrücke, welche auf uns wirken, nicht in ihrer Vereinzelung zu belassen, wie es die Tiere tun, sondern sie in geringerer oder gröfserer Zahl zu einem Ganzen mit einheitlichem Eindruck zusammenzufügen. Dieses Grundprinzip habe ich in meiner Arbeit „Der Rhythmus als Grundlage einer wissenschaftlichen Poetik, (Frankfurt a. M. 1870, Programm der Handelsschule) als „Rhythmus" bezeichnet: „Wir gebrauchen den Ausdruck Rhythmus, um diejenige Bewegung von Zeiteinheiten, wie sie zunächst an dem Worte hervortreten, zu bezeichnen, welche in sich die Fähigkeit trägt, uns anzuregen, eine gegebene Reihe von Einheiten als ein Ganzes von einheitlicher Wirkung zusammenzufassen." Auf dieser Definition beruht die weiterhin gegebene Definition des Verses, welche Meyer, ohne den Zusammenhang im Auge zu behalten, heraushebt (S. 4 f.): „Treten mehrere der besprochenen Einheiten — Hebungen, Silben, Versfüfse — in ein bestimmtes, sie als zusammengehörig kenntlich machendes Verhältnis, so entsteht eine neue höhere rhythmische Einheit, die Wortreihe, der Vers." Wenn er dazu fragt: „Aber was macht sie denn als zusammengehörig geltend", so hätte er nicht mit Pierson antworten müssen: „Die Pause am Schlufs, der beherrschenden Akzent", sondern hier mufste die Verschiedenheit der Natur der Sprachen die Antwort geben und für jeden einzelnen Fall dartun, wie sich im Verfolge des Grundprinzipes die in dem Worte liegenden Potenzen sich so oder so gestalten. Die Paragraphen 7—13 hätten ihm eine Reihe solcher verschiedener Wege zeigen können. Meyer zieht es vor, den Grund für den Abschlufs der Wortreihe, die wir Vers nennen, darin zu finden, „dafs der Dichter es so will", vergifst aber, uns anzugeben, woran der

Hörer erkennen soll, dafs es der Dichter so will: hier aber, in dem objektiven Tatbestand, nicht in der „subjektiven Definition“ liegt der Kern der Frage. Diese „subjektive Definition“ soll nun ihre Erklärung in der Pause am Schlufse des Verses finden: „Der Vers wäre demnach ein Stück rhythmischer Wortfolge, welches durch eine ihm folgende Pause als Einheit hervorgehoben wird.“ Welches Blutbad unter den Versen, welche nach griechisch-römischen Gesetzen gebaut sind, diese Forderung anrichten würde, sieht jeder sofort: lieben es doch die antiken Dichter gerade im Gegensatz zu den durch den Gedanken veranlafsten Pausen, welche vielfach mitten in die Verse fallen, ihre rhythmischen Reihen, Verse sowohl wie Strophen, zu bauen. Horazische Verse, wie: Quem vocet divum populus ruentis imperi rebus müfsten demnach ein Vers sein: denn welcher vernünftige Mensch wird beim Lesen, wenn er den Vers als die durch die Pause abgeschlossene Wortreihe sucht, zwischen dem Adjektiv ruentis und seinem Substantiv imperi eine Pause machen wollen? Offenbar soll das der antiken Silbenmessung eigene musikalische Element des Versbaus durch seine Gegenwirkung gegen die durch den Sinn verlangte Zusammenfassung der Worte um so klarer und schärfer zum Bewufstsein gebracht werden: dann mufs aber der Grund für die Zusammenfassung einer Reihe von Wörtern zu einem Verse in dem objektiv vorhandenen Mittel liegen, welches nach dem Charakter der betreffenden Sprache gerade hier zur Anwendung gekommen ist; dafs überhaupt ein solches dem besonderen Sprachcharakter entnommenes Mittel wirken kann, dies beruht auf der Möglichkeit, in den gegebenen Elementen einen Rhythmus zu erkennen: erst dessen Natur ist in dem Wesen der menschlichen Vernunft begründet, aber nicht als eine subjektive Willkür, sondern sie beruht auf Kräften, welche mit Notwendigkeit wirken; nur so kann der Künstler auf eine sichere Wirkung der Mittel rechnen, die er anwendet: ohne eine solche ist aber die Kunst nichts, wie sie denn in der Tat auch dem Barbaren, bei welchem die Anwendung der Vernunft nach dieser Seite hin nicht geweckt ist, Stein bleibt. Die für Meyers Auffassung so wichtige Pause scheint auch das bestimmende Element für das zu sein, was er Rhythmus nennt: leider giebt er für diesen Begriff keine Erklärung. Wenn er daher sagt: „unzweifelhaft ist ja der Rhythmus die Grundlage des Gedichtes“, so sagt das ebensowenig, wie das von ihm aufgestellte Gesetz für den Endreim: „Der Endreim steht an einer Stelle, die durch den Rhythmus des Gedichtes selbst mit Notwendigkeit hervorgehoben wird.“ Es wird wohl heifsen sollen, da wo der Sinn eine notwendige Pause verlangt: denn die Pause macht nach ihm ja erst den Vers zu dem, was er ist. Sie baut aber auch die Strophe. Es heifst S. 13: die Strophe „ist eine Folge von rhythmischen Reihen, die zu einander in geregeltem Verhältnisse stehen, und ist durch eine starke Pause am Ende als vom Dichter gewollte abgeschlossene Einheit kenntlich“: worin die „geregelten Verhältnisse“ bestehen, wird leider nicht gesagt. Für die antike Strophe hat aber die Pause, welche durch den Gedanken veranlafst wird, ebensoviel

Wert, wie die für den Abschlufs des Verses in Anspruch genommene Pause: wäre es aber keine durch den Gedanken veranlafste Pause, wodurch sollten wir, da alle anderen Veranlassungen einen Vers als Vers und eine Strophe als Strophe zu erkennen, als „äufsere Mittel“ (S. 13) abgelehnt werden, überhaupt die Einheit der Wort- und der Versreihe erkennen? Und in der Tat heifst es S. 20: „Vers nannten wir diejenige rhythmische Reihe, an deren Schlufs eine Pause bei natürlicher Rezitation sich von selbst ergiebt“: Dies geschieht aber nur durch den Gedankeninhalt.

In der auf die allgemeine Einleitung folgenden Untersuchung des eigentlichen Themas geht Meyer nun nicht, wie man erwarten sollte, von dem Strophenbau, sondern von dem Versbau aus. Er will für diesen den einfachsten Typus gewinnen, indem er den einfachsten Typus der Prosarede erforscht: alles andere sind nur Umwandlungen dieser Grundform. Eine solche Ableitung der dichterischen Form widerspricht aller sonstigen Entstehung ästhetischer Formen. Zu prüfen, in wie weit, abgesehen von diesem prinzipiellen Einwand, die Einzeldurchführung für die mittelhochdeutsche Versform sich wird rechtfertigen lassen, ebenso, in wiefern die Ableitung der Strophe von einer „uralten Strophenform“, zu welcher durch Otfried die deutsche Dichtung „in ähnlicher Weise zurückkehrt, wie mit der einzelnen Reimzeile zu einer uralten Versform“, mit der Tatsache übereinstimmt, wird Sache der Spezialforschung mittelalterlicher Verskunst sein: uns kam es darauf an, die der Abhandlung zu Grunde liegenden, in die Ästhetik übergreifenden Grundgedanken herauszuheben und auf ihren Gehalt hin einer Prüfung zu unterwerfen.

Frankfurt a. M. Veit Valentin.

DAINU BALSAI. Melodieen litauischer Volkslieder gesammelt und mit Textübersetzung, Anmerkungen und Einleitung im Auftrage der Litauischen Litterarischen Gesellschaft herausgegeben von Christian Bartsch. Erster Teil. Heidelberg, Carl Winter, 1886. XXXI, 248 S. 8°.

Die litauischen Volkslieder, Dainos (Nom. Singul. Dainà, Femininum) sind jedem Gebildeten dem Namen nach und auch noch etwas mehr, als nur so äufserlich bekannt. Lessing hat über einige von ihnen in den „Litteraturbriefen“ gehandelt (in der Berliner Ausgabe von Lessings sämtlichen Schriften, 1794, Band 26, S. 98 ff.), Herder mehrere in die „Stimmen der Völker“ aufgenommen, von Chamisso u. a. sind einige umgedichtet, von Chopin ist eine komponiert („Schön war der Morgen“), und Goethe hat gar eine Daina, das Lied Dort-

chens in der „Fischerin“: „Ich habs gesagt schon meiner Mutter“ — welches schon Lessing und Herder mitgeteilt hatten, jener in der Ruhigschen Übersetzung [Betrachtung der littauischen Sprache von Philipp Ruhig, Königsberg 1745, S. 77], dieser [Volkslieder II, Leipzig 1779, S. 104] in einer Umgestaltung, mit welcher Goethes Text wörtlich übereinstimmt, — adoptiert und auf Grund der ihm bekannten litauischen Volkslieder eine poetische Kategorie aufgestellt. „Da es so viele Rubriken giebt, unter welche man die Gedichte verteilt“ sagt er (Ausgabe von 1863 Bd. V, S. 736) in seiner Besprechung der Rhesaschen Dainasammlung „so möchte ich diese mit dem Namen Zustandsgedichte bezeichnen: denn sie drücken die Gefühle in einem gewissen entschiedenen Zustande aus; weder unabhängige Empfindungen, noch eine freie Einbildungskraft waltet in denselben; das Gemüt schwebt elegisch über dem beschränktesten Raum. Und so sind denn diese Lieder anzusehen als unmittelbar vom Volk ausgegangen, welches der Natur, und also auch der Poesie, viel näher ist, als die gebildete Welt“.

Ob der Name oder, wie man will, die Definition „Zustandsgedicht“ für alle Goethe bekannten, und ob er gar für sämtliche nach ihm gesammelten Dainos pafst, erscheint mir zweifelhaft — doch wer möchte mit Goethe über poetische Fragen streiten? Unrichtig ist es aber gewifs, wenn man sagt, die littauische Volksdichtung sei durchaus und ausschliefslich lyrisch (so Nesselmann Littauische Volkslieder S. XII). Wie kann man z. B. das bekannte Märchenlied (vgl. meine „Litauischen Forschungen“ S. 15 Anm.) „Eí siùntė siùntė manę anytėle“ (Schleicher, Litauisches Lesebuch S. 19), oder die Rätsellieder, auf welche ich in den Göttinger gelehrten Anzeigen 1882 S. 216 hingewiesen habe, oder das Lied vom irdenen Krug, über das ich weiterhin noch sprechen werde und das ich eine Romanze nennen möchte, als „lyrisch“ bezeichnen? Läfst sich überhaupt der gesamte dichterische Besitz eines Volkes unter einen Terminus unserer Poetik zusammendrängen? Man kann nur sagen, dafs der litauische Volksgesang teils entschieden lyrisch ist, teils der lyrischen Poesie sehr nahe steht; und ferner, dafs er heute an mythischen, sagenhaften und historischen Bestandteilen überaus arm ist. Diejenigen der Art, welche er enthält, sind zum Teil nur durch die Lupe als solche wahrzunehmen, zum Teil nur beiläufige Zutaten, zum Teil konfus (wie das Lied von der polnischen Königswahl bei Nesselmann a. a. O. Nr. 21, das übrigens heute wohl kaum mehr gesungen wird), und nur ganz wenige der heutigen Dainos (so „Pęnki brolélej, żalóje łankó“ in der Juškevičschen Sammlung III, Nr. 1162) kann man allenfalls den historischen Volksliedern anderer Völker zur Seite stellen, kaum eine geradezu als eine mythologische bezeichnen. In älterer Zeit war dies jedoch teils gewifs, teils höchst wahrscheinlich anders. Mathias von Miechow (Pistorius Polon. hist. corpus II, 212), überliefert: „De hoc“ (den Mord des Grofsfürsten Sigmund a. O. 1440) „carmen lugubre usque in aetatem meam“ (ca. 1500) „Lithuani concinnebant. Audaces principes Russiae occiderunt Sigis-

mundum ducem Lithuaniae etc."; Stryjkowski erwähnt in seiner „Kronika polska, litewska, żmódzka" (I S. 320 der Warschauer Ausgabe von 1846) litauische Heldenlieder, von einem derselben zugleich den litauischen Anfang mitteilend, und der mythologischen Dainos mufs es, nach Rhesas Dainasammlung zu urteilen, noch im Anfange dieses Jahrhunderts ziemlich viele gegeben haben. Dem gegenüber erscheint es mir mindestens übereilt, aus dem Zurücktreten des epischen Tones in dem heutigen litauischen Volksgesang zu schliefsen, dafs derselbe in der Frauenwelt erwachsen sei — eine Folgerung, der übrigens auch folgende Mitteilung des Alexander Guagninus (Pistorius a. O. I, 46) entgegentritt: „Dum[que haec] molendina manibus vertunt, patrio more, agrestem quendam concentum edere solent, dicentes: melior, hocque verbum frequentius ad cantilenae similitudinem repetunt*): id vero est tam viris, quam mulieribus peculiare, quod de illa re, quam tunc in opere habent, cantilenas agrestes canant". — Nesselmann (a. a. O. S. XII) bemerkt im Anschlufs an die, wie wir gesehen haben, irrige Behauptung, „nicht nur das Heldengedicht im engeren Sinne, die Epopöe, sei dem Littauer fremd geblieben, sondern die erzählende Form überhaupt": „Die Geschichte, das Feld der grofsen Begebenheiten, liegt dem Bauern und Fischer zu fern, als dafs er an demselben sich begeistern könnte". Aber an sich liegt es doch dem Litauer nicht ferner, als z. B. dem Finnen, der von Kullervo, dem Esten, der von Linda u. a. heute noch singt. Soll demnach die angeführte Bemerkung das Zurücktreten des epischen Elements im Dainagesang erklären, so ist sie als ungenügend zurückzuweisen. Wollte man ferner zur Erklärung desselben — unter Hinweis darauf, dafs auch unter den Letten, den nächsten Verwandten der Litauer, das epische Lied nur spärlich vertreten ist — etwa einen ursprünglichen Mangel an historischem Sinn bei den Litauern annehmen, so würde auch dies mich nicht befriedigen. Ich denke mir, es haben verschiedene Momente zusammengewirkt, um den Litauer von der Epik ab- und der Lyrik zuzuwenden, und ein solches war die litauische Geschichte. An sich kurz endigte dieselbe für das preussische Litauen spätestens durch den Frieden am See Melno (1422), in welchem die Grenzen des preufsischen Litauens im wesentlichen so festgestellt wurden, wie sie heute noch bestehen; für das heut russische durch die Union von Lublin (1569). Durch diese Abkommen, von welchen keines eine Knechtung oder auch nur eine besonders harte Behandlung des betreffenden Teiles Litauens zur

*) Von derartigen Modulationen weifs man heute nichts mehr. In Verbindung hiermit und der obigen Mitteilung ist ein Edikt Friedrich Wilhelms I. von Preufsen vom 24. November 1731, durch welches der Gebrauch der Handmühlen verboten wurde, nicht ohne Interesse. Man findet freilich solche „Querlen" heute noch sehr häufig. — Das einsame singen beim malen begegnet in Nr. 286 der Nesselmannschen Sammlung:

„Ich malte einsam
und einsam sang ich,
allein dreht' ich die Mühle."

Folge hatte, wurden die Litauer an fremde Staatskörper angeschlossen, in fremde Lebensinteressen hinübergezogen, und so, ganz natürlich, ihrer eigenen Vergangenheit entfremdet, während doch andrerseits die Eigenart der litauischen Sprache die Masse des Volkes abhielt, die preufsische, polnische, russische Geschichte zu der seinigen zu machen. So sind die Litauer in gewissem Sinne ein Volk ohne Geschichte geworden und dies mufste notwendig Einflufs auf seine Poesie ausüben. Hervorzuheben ist hiernach jedoch, dafs der kulturhistorische Hintergrund der Dainos, soweit derselbe hervortritt, im allgemeinen altertümlich oder altfränkisch ist — für mich ein Beweis, dafs sie zum gröfsten Teil aus vergangener Zeit stammen.

In der neueren Zeit hat der Dainagesang sehr gelitten. Die Gründe dieser bedauernswerten Tatsache sind unschwer zu erkennen: durch die Durchführung der Separation im preufsischen und die Aufhebung der Leibeigenschaft im russischen Litauen wurde eine der wesentlichsten Pflegestellen und Vorbedingungen jedes Volksgesanges, die nachbarschaftlich-gemeinsame Arbeit, beseitigt und durch die Einführung der Freizügigkeit diesseits der Grenze der feste Volksverband noch weiter gelockert; das eben hier verbreitete Betstunden- und Sektenwesen, welches alles nichtreligiöse verachtet, lehnt die Daina als etwas profanes ab; die im allgemeinen fremde Nationalität der begüterten und herrschenden läfst das fremde als etwas vornehmeres erscheinen und veranlafst dadurch manchen Litauer zur Geringschätzung des eigenen Volkstums; durch die Schule und den Militärdienst werden nicht wenige fremde Lieder in das Volk getragen und machen hier dem Volksliede bedenkliche Konkurrenz. Man wird es hiernach nicht verwunderlich finden, dafs ein spontanes Dainasingen in Litauen nur noch sehr selten vorkommt, und dafs bisweilen Dainos begegnen, die diesen Namen kaum verdienen: versificierte Plattheiten, gedankenlose Verbindungen verschiedener Fragmente, auch, jedoch selten, Übersetzungen oder Kunstgedichte. Hin und wieder ist auch einmal die betreffende Melodie deutsch. Unter diesen Umständen, und da wir doch bereits sehr umfassende Dainasammlungen besitzen, ist neben dem Wunsch, dafs eifrig nach neuen Dainos gesucht werde, die Forderung geltend zu machen, dafs bei der Veröffentlichung von Dainatexten etwas mehr Mafs, als bisher, beobachtet werde. Man sollte — soweit nicht Interessen der Dialektforschung in Frage kommen — heute nur noch solche unverkürzt drucken lassen, welche neu, einheitlich und durchweg wertvoll oder doch mindestens gefällig sind; diejenigen dagegen, welche bereits bekannt oder ganz unbedeutend sind, unterdrücken und von denjenigen, welche nur zum Teil beachtenswert sind, nur die interessanten Verse publizieren. Um dieser Forderung — welche natürlich gründliche Kenntnis der vorhandenen Sammlungen und der in Betracht kommenden wissenschaftlichen Fragen voraussetzt — gröfseren Nachdruck zu geben, teile ich zwei bisher unbekannte Lieder aus dem russischen Litauen in Übersetzung mit.

1.

Wär' ich ein Adler, hätte ich Flügel,
flög' ich von hier zu des Liebchens Dach,
über die Wälder und Seen und Hügel
eilt' ich zu ihr, zu ihrem Gemach.

Wär' ich doch bei ihr! ach wie so gerne
küfst' ich sie zärtlich im Morgenschein!
Wär' ich doch bei ihr! beim Flimmern der Sterne
möcht' ich im Schlaf ihr Geselle sein!

„Bist du noch glücklich? bist du noch heiter,
wie uns'rer Rauten und Nelken Pracht?
Denkst du an mich noch, den jung-jungen Reiter,
der stets treuinnig an dich gedacht?"

„Hörst du die Windsbraut? hörst du ihr Jagen?
Gewaltig ertost sie, doch bald wird sie schweigen.
Fühl' meines Herzens eiliges Schlagen:
allezeit war es und bleibt es dein eigen."

2.

Einsam ritt ich durch die Felder,
tummelte mein braunes Röfslein,
ritt zum Städtchen und besah mir
all' die Mädchen, die da gingen.
Alle trugen Blumenkränze,
alle schön verzierte Kleider:
schmucke, allerliebste Mägdlein,
gleich den Lilien im Garten,
gleich der grünen Raute Zweigen.
Auf 'nem Berg steht Poswols Kirche,
festgemauert: ihre Mauern
glänzen weithin; weithin sieht man
ihres Daches rote Ziegel.
Durch die Stadt fliefst rasch ein Flüfschen,
überbrückt von einem Stege:
dieser führt grad' auf die Pfarre,
grade auf des Pfarrers Haus.
In dem Garten, der daneben,
pflanzte des Herrn Pfarrers Gattin,
angetan mit schwarzem Kleide,
viele hübsche, bunte Blumen.
Als die Blumen grofs geworden,
als zu blühn sie angefangen,
freuten sich darüber viele
alte Leute, junge Kinder.
Weithin dufteten die Blumen,

wenn der Wind im Garten wehte,
und es roch den Duft der Pfarrer,
sitzend vor des Hauses Türe.
In dem nahen grünen Walde
rief der Kukuk und erzählte
von dem warmen, frohen Frühling
allen Menschen, die ihn hörten.

Diese beiden Übersetzungen sind sowohl der Form, wie dem Wortlaute nach sehr frei und vielleicht auch ungeschickt, aber sie geben jedenfalls den poetischen Gehalt je des litauischen Textes wieder.

Dafs bezüglich des letzteren diese beiden Dainos sehr verschiedenwertig sind, bedarf keiner Bemerkung. Die erste wird jeder mit Vergnügen lesen, während die zweite keinem, am wenigsten demjenigen, welcher mit dem litauischen Volksgesang einigermafsen vertraut ist, irgend etwas bietet; man kennt solche Dutzendlieder gerade genug und ihr Druck ist im allgemeinen die reine Papierverschwendung.

Unsere Kenntnis der Dainatexte ist also bereits soweit vorgeschritten, dafs man heute — was übrigens bereits von Goethe in der erwähnten Besprechung geschehen ist — schon zum Mafshalten in der Veröffentlichung derselben raten mufs. Ganz anders steht es nun aber um unsere Bekanntschaft mit den Dainamelodien. Während die gedruckten Dainasammlungen zusammen mehrere tausend Textnummern enthalten, sind bisher nur etwa zweihundert Dainamelodien, und noch dazu an zerstreuten Stellen, veröffentlicht — ein Mifsverhältnis, das man um so gröfser und bedauerlicher finden wird, wenn man weifs, dafs die Daina so sehr im Gesange lebt, dafs sie mancher Litauer gar nicht anders als singend vortragen kann; wenn man bedenkt, dafs im lebendigen Volkslied Metrum und Takt, Strophe und Melodie unlöslich verbunden sind, und weifs, dafs — wie schon Rhesa Dainos S. 347 richtig bemerkt hat — „die Melodie der schwierigste Teil bei Darstellung des litauischen Volksliedes ist". Und hierzu kommt, dafs die litauischen Melodien im allgemeinen sehr hübsch, zum Teil schön sind; ich bedauere, dafs es nicht angeht, hier einige der schönsten und merkwürdigsten mitzuteilen. Unter den Fingern eines Brahms könnten viele von ihnen zu musikalischen Sätzen werden, die Tausende entzücken würden. Bei dieser Sachlage darf das vorliegende Werk einer freundlichen Aufnahme bei allen, die sich für den litauischen Volksgesang interessieren, gewifs sein. Es enthält, von Varianten abgesehen, 164 Melodien und darunter mehr als hundert noch nicht veröffentlichte und von dem Herrn Herausgeber im preufsischen Litauen aufgezeichnete. Die letzteren machen auf mich durchweg den Eindruck der Zuverlässigkeit. Unter jeder Melodie steht der Text der ersten Strophe litauisch und deutsch, das übrige Lied nur in deutscher Übersetzung, bei welcher ältere Verdeutschungen frei benutzt sind. In einer längeren Einleitung referiert der Herr Herausgeber über seine Quellen und behandelt das Wesen der litauischen Volksmusik und

-Poesie, hierbei die hübschen Aufsätze teilweise reproduzierend, welche er in den „Mitteilungen der litauischen litterarischen Gesellschaft“ I 186 ff., II 92 ff. über die Daina veröffentlicht hat. Im Anschlufs an diese Einleitung und die erwähnten Aufsätze erlaube ich mir, mich hier nur noch etwas weiter mit der Daina zu beschäftigen.

Von einer Äufserung, durch welche ich belehrt wurde, dafs „keine ächte litauische Daina gereimt sei“ (Altpreufsische Monatsschrift XVI 436) habe ich in meinen Litauischen Forschungen p. IX f. gesagt, dieselbe beruhe auf einem Aberglauben, welcher ebenso stark sei wie der, dafs die litauischen Melodien durchweg klagend seien, indem ich zugleich konstatierte, dafs die ächte litauische Volkspoesie den Reim kennt und oft konsequent anwendet, ihn aber nicht fordert und vielfach vernachlässigt. Ich bemerkte dort ferner, dafs die Frage, ob dies Verhältnis ursprünglich sei, sich einstweilen nicht beantworten lasse, und wies darauf hin, dafs man ihr durch die Vergleichung der verschiedenen Überlieferungen je einer Daina und durch die des lettischen und des litauischen Volksgesanges nahe treten könne und müsse. Diese Sätze fertigt Herr Bartsch (Mitteilungen u. s. w. II 92) durch den etwas grofsartigen Ausspruch ab, „man werde es ruhig abwarten können, bis ich durch meine Veröffentlichungen den in Betreff der Dainaform, wie der Dainamelodie ‚stark verbreiteten Aberglauben‘ (!) korrigiert haben werde“. Ich habe nicht den Ausdruck „stark verbreitet“ sondern „stark“ gebraucht und verstehe Herrn Bartschs Ausrufungszeichen nicht; er will doch gewifs nicht leugnen, dafs es nicht klagende Dainamelodien giebt — ich habe sogar lärmende gehört —, und dafs gereimte Dainos vorkommen. Im übrigen zwingt mich seine zitierte Abfertigung leider zu der Bemerkung, dafs ich erheblich mehr zu tun habe, als mich mit litauischen Volksliedern zu beschäftigen, und dafs von jemand, der sich diese als Spezialität gewählt hat, wohl erwartet werden kann, dafs er nicht gerade dumme und mindestens teilweise neue Gedanken, welche dieselben betreffen, nicht einfach bei Seite schiebe, sondern gewissenhaft und vorurteilsfrei prüfe. Herr Bartsch hat diese Prüfung aber unterlassen, weil er — so kommt es mir wenigstens vor — etwas anders denkt als ich und sogar etwas anders empfindet. Vom Reim sagt er (Mitteilungen u. s. w. II, 93 und wörtlich damit übereinstimmend in dem vorliegenden Werk p. XXVI) mit Bezug auf die Daina: „Er, oder eigentlich sie, die Dichterin, will ihn offenbar nicht; es liegt ihr nichts am gleichförmigen Klingklang, wenn ihr Herz sprechen will“. Das ist beinahe so schlimm, wie Fritz Mauthners: „Ein guter Reim will nur gekleistert sein“. Armer Rückert!

Wenn ich sage, dafs Herr Bartsch etwas anders zu denken scheine, als ich, so habe ich dabei namentlich den Hintergrund im Auge, welchen er dem litauischen Volkslied zu geben bemüht ist und die Art und Weise, wie er dabei verfährt. Weil die Melodien der Dainos bisweilen den sogenannten Kirchen- oder griechischen Tonarten folgen, so ist er geneigt, anzunehmen, dafs die Litauer ehedem den Griechen näher als heute gewohnt haben, und weil eine alte Daina zu einer Wanderung

in das Land der Ungarn auffordert, so wirft er (Mitteilungen u. s. w. II, 105 f.) in Zusammenhang mit jener Vermutung die Frage auf, ob sie früher in oder an den Grenzen jenes Landes sefshaft gewesen seien. Da die erwähnten Tonarten aber auch im deutschen, bretagnischen, wendischen, russischen und indischen Volksgesang begegnen sollen (vgl. das vorliegende Werk p. XV), so ist aus ihrer Anwendung in Litauen zunächst doch gar keine historische Folgerung zu ziehen, und was die betreffende Daina anlangt, so nehmen die Ungarn in ihr die Stelle unserer Schlaraffen ein. Historisch läfst sich aus ihr nichts folgern. Es ist ja möglich — woran Herr Bartsch aber nicht gedacht zu haben scheint — dafs sie eine Reminiszenz an die Zeit enthält, in welcher sich die litauische Herrschaft über Podolien erstreckte; es ist aber auch nicht unmöglich, dafs die Nennung der Ungarn an der betr. Stelle durch relativ späte polnische Einflüsse veranlafst ist. Man beachte, dafs die litauische Benennung der Ungarn (Vèngrai)*) jedenfalls von den Polen entlehnt (polnisch Węgrzy), und dafs durch Vermittlung der letzteren den Litauern das ungarische Wort gyermek „Kind" (altlitauisch germkas, polnisch giermek „Knappe") zugekommen ist (ebenso das italienische fazzoletto: litauisch paceléta, polnisch facelet). — Für seine Meinung, dafs „man in und an litauischen Volksliedern zu vielerlei findet, was über die Grenzen seines [sc. des vorliegenden Objekts] jetzigen Verbreitungsbezirkes hinausweist, und zwar zunächst wieder nach Süden hin" führt Herr Bartsch ferner (Mitteilungen a. a. o.) das Vorkommen des Wortes alywas, ursprünglich „Ölbaum", und der Raute und Eberraute in littauischen Volksliedern an. Läfst sich hieraus denn aber etwas anderes folgern, als aus dem Vorkommen des Apfels, dessen littauischer Name (óbůlas) doch nicht nach dem Süden weist, oder aus dem des Rheinweins (rincvynis, rìnszwynis)? oder aus dem von Myrthe und Rose in deutschen Volksliedern? Im Gegensatz zu dem Herrn Verfasser frage ich nicht: woher haben die Litauer die betreffenden Pflanzen mitgebracht? sondern: woher sind diese und andere (z. B. die Scopolia carniolica, littauisch póměczo rópės) nach Litauen gekommen? — Das in vielen Dainos erscheinende Wort Dunójus, welches teils als Name eines Flufses, teils arabeskenartig als Bezeichnung eines Gewässers gebraucht wird, habe ich mit dem ganz ebenso verwendeten Dunaj der slavischen Volkspoesie identifiziert, hierin im Anschlufs an Müllenhoff und Jagić (Archiv für slavische Philologie I, 290 ff.) die Donau gesehen und daraufhin einen Einflufs der slavischen Volkspoesie auf die litauische angenommen. Herr Bartsch verhält sich hiergegen ablehnend (Mitteilungen u. s. w. II, S. 108). Er ist, wenn ich ihn recht verstehe, dagegen geneigt, in dem Dunójus den „asiatischen Tanais" zu sehen, und findet, dafs der „Name, um welchen es sich handelt, unserm

*) In der erwähnten Daina heifst „der Ungarn" Vengrúju. Schleicher im Glossar zu seinem litauischen Lesebuch entnimmt hieraus einen Nomin. Sing. Vengrújis. Aber Vengrúju ist einfach eine bestimmt flectierte Form, und diese Abnormität ist durch die Ungeläufigkeit des Namens Vèngras veranlafst, welchen der betreffende Sänger für ein Adjektivum gehalten hat.

geistigen Blick die ganze grofse Heerstrafse eröffnet, auf welcher die indogermanischen Völkerschaften dereinst aus Asien nach Europa gelangten". Mir scheint für solche Ausblicke Litauen doch zu sehr Tiefland zu sein. Der verehrte Herr Verfasser möge mir derartigen Anschauungen gegenüber (vgl. noch Mitteilungen u. s. w. I, 192, II 109—110) ein wohlgemeintes „willst du in die Ferne schweifen?" u. s. w. verzeihen. Es ist unmöglich, aus den litauischen Volksliedern irgend etwas sicheres bezüglich der litauischen Urgeschichte zu folgern, so lange nicht ihre Beziehungen zu denjenigen der Nachbarvölker und zwar namentlich der Weifsrussen und der Letten, sowie ihre etwaigen Berührungen mit der finnischen Poesie sorgfältig untersucht sind. Die Letten sind ja die nächsten Verwandten der Litauer, mit den Weifsrussen haben die letzteren Jahrhunderte hindurch in der engsten Verbindung gestanden, und von den Finnen scheinen sie ihr früheres Nationalinstrument (kànkles*), finnisch kantele, vgl. Donner in Techmers Zeitschrift I, 269) entlehnt zu haben. Untersuchungen wie ich sie wünsche, sind um so notwendiger, je schwieriger sie sind — schwierig, weil sie, selbst wenn man sie auf das bedeutsamere beschränkt, bei jeder Übereinstimmung zwischen zwei Liedern durch die Frage aufgehalten werden, ob diese Übereinstimmung auf Urverwandtschaft, Entlehnung oder Zufall beruht. Ich betone dies um so mehr, als ich im folgenden zu den Berührungen des litauischen und des lettischen Volksgesangs, welche ich anderwärts erwähnt habe (Litauische Forschungen p. X. f.)**), einige weitere stellen will. Vorher mufs ich jedoch einiges

---

*) Vgl. darüber den Aufsatz von Gotthold in den „Neuen preufsischen Provinzialblättern" IV, 241 ff. Ich habe dies jetzt seltene Instrument im russischen Litauen begleitend spielen gehört, ohne dafs es mich sonderlich entzückte. — Die Sackpfeife, von welcher Gotthold S. 255 spricht, dürfte in Litauen ganz unbekannt sein. Dagegen wird in Ostlitauen, immer von mehreren (zwei oder drei) Personen zusammen, auf sechs verteilten, abgestimmten Holzpfeifen geblasen, oder vielmehr gepfiffen. Eine solche besteht ans einem einfachen, nur oben offenen Cylinder und heifst skndútis; das blasen darauf heifst skūdūczūti. Ich hörte es in Popiel. Jeder bläst, wie und wann es ihm Spafs macht, und von Melodie ist dabei natürlich keine Rede. Das Alter dieser Art von Musik wird durch Guagninus bezeugt: „Tubas quoque ligneas oblongas habent, quas inflantes, mirum quendam, et dissonum concentum edunt, aliquandoque unus duas in simul tubas, harmonia quadam correspondente inflat" (Pistorius Polon. historiae corpus I, 47).

**) An das S. 28 Anm. 4 mitgeteilte lettische Lied schliefsen sich an Nr. 1115 der „Latweeschu tautas dfeesmas", Leipzig 1874, eine dreizeilige Strophe, die also unzweifelhaft Fragment ist, und Nr. 19 der „Tautas dfeesmas salasitas Wentas krastòs Leischmalè", Leepajâ 1876. Die letztere, beginnend mit den Versen:

> wohin gehst du, o Knabe,
> wo bleibst du zur Nachtzeit?
> wo willst die kommende
> Nacht du verbringen?
> Willst du freien die Wittwe,
> willst du sie lieben?

erinnert besonders an Nr. 169 der Nesselmannschen Sammlung und an eine damit verwandte Daina, die ich in Grünheide, Kreis Labiau, gehört habe und deren Anfang die folgenden Verse bilden:

allgemeine über den letzteren mitteilen. In dem Vorwort zu der seltenen Büttnerschen Sammlung lettischer Lieder (Magazin der lettisch-literärischen Gesellschaft Bd. VIII) heifst es darüber: „Fast für jeden Gegenstand im Gesichtskreise des Letten giebt es eine poetische Betrachtung; was die allgemeine Meinung erzeugt hat, dafs diese Lieder noch jetzt improvisiert werden. Ich mufs dieser Meinung geradezu widersprechen, teils weil ich gefunden habe, dafs dieselben Lieder am kurischen Ostseestrande eben so bekannt sind, wie an den entferntesten Grenzen Livlands; teils weil ich bei unseren heutigen Letten durchaus kein produktives Talent habe entdecken können, obgleich sie mit grofser Liebe an ihren Liedern hängen. — Wenn man aber das Talent, stets mit sicherem Takte das Lied der Gelegenheit anzupassen, Improvisation nennen kann, dann giebt es allerdings noch eine solche, ja nur durch sie tritt dieser Gesang ins Leben.

Ihrem Wesen nach teilen sich die lettischen Volkslieder in zwei Arten: 1) Singes, balladenähnliche, erzählende Gedichte, deren jedes seine eigene Melodie hat*). . . . 2) Dfeesmas, Gelegenheitslieder, denen diese Sammlung vorzugsweise gewidmet ist, da sie nicht nur bei weitem die gröfsere Masse bilden, sondern auch durch ihren eigentümlichen Charakter, so wie ihren grofsen Reichtum an Gemüt und poetischer Anschauung der Natur und des geselligen Lebens, dem Sammler der gröfseren Aufmerksamkeit wert schienen. Diese Dfeesmas werden nur von Mädchen und Weibern gesungen. . . . Die Teizeja — Sprecherin — nämlich singt oder spricht vielmehr das Lied je zu zwei Strophen dem Chore vor, der es dann nach der bekannten monotonen Weise nachsingt, wie man es von den Chören der Bauermädchen bei festlichen Gelegenheiten, auch bei ihren gemeinschaftlichen Arbeiten, häufig hören kann. Ersteres heifst teikt, letzteres dfsedât. Wenn dieser Gesang Melodie genannt werden kann, so giebt es für die Dfeesma zwei Melodien, je nach ihren zwei verschiedenen Versarten. Wer sich über diesen Gegenstand genauer unterrichten will, den verweise ich auf einen von Pastor H. Katterfeld zu Preekuln verfafsten Aufsatz, abgedruckt im Magazin der lettisch-litterärischen Gesellschaft V. Bandes 1. und 2. Stück. — Das männliche Geschlecht ist demnach von dem Umgange mit dieser Muse ausgeschlossen**); ob

---

Tranken in dem Teich zwei Tauben,
trinkend spreizten sie die Federn.
Ritten ihres Wegs zwei Brüder,
dachten vieles bei dem reiten.
Wo bekommen wir Herberge?
wo die Nacht soll'n wir verbringen?

*) Viele solche Melodien, teilweise aber etwas frei behandelt, sind herausgegeben von Zimse: Dfeesmu rota, Rihgâ 1874. Die betreffenden Originalaufzeichnungen sind zum grofsen Teil in meinem Besitz.

**) Damit aus dieser Bemerkung Büttners nicht falsche Schlüsse gezogen werden, teile ich einen Abschnitt aus einer an mich gerichteten gütigen Zuschrift des Herrn J. Kauliñ in Grundsahl in Livland mit: „Wenn die Weiden mehrerer Gesinde an einander grenzen, oder wenn mehrere Wirte ihr Vieh im Hofswalde hüten lassen, so pflegen die

aber auch von der Dichtung der Lieder selbst, darüber hat Schreiber dieses keine Gewifsheit erlangen können, wie denn überhaupt kein Verfasser sich namhaft machen läfst". — Ich füge diesen Äufserungen aufser einem Hinweis auf die Anmerkung in Herders Volksliedern II, 87 ff. die Bemerkung hinzu, dafs die Singes längere, die Dfeesmas kürzere, zum gröfsten Teil vierzeilige Gedichte und dafs viele der letzteren — wie schon Mannhardt, Zeitschrift für Ethnologie, Jahrgang 1875, S. 87, erkannt hat — Verkürzungen oder Umdichtungen längerer Lieder sind (vgl. in dieser Beziehung beispielsweise o. S. 276 Anmerkung 2 und die Nummer 87 der Sammlung der Komtesse Plater [Magazin u. s. w. XIV, 2. Stück, S. 162 ff.], welche zu der von mir (Litauische Forschungen, p. XI) mitgeteilten Singe gehört).

Nr. 379 der Nesselmannschen Sammlung schliefst in Nesselmanns Übersetzung mit den Versen:

Da kam die junge Schwester
am heil'gen Sonntagmorgen
und pflückte eine Knospe
von diesem Rosenstrauche.
Ach, herrlich riecht die Blüte,
die zarte Rosenknospe!
Doch weinend sprach die Mutter:
Nein, nicht die Rosenblüte!
Das ist des Knaben Seele,
der starb vor tiefer Trauer.

Ganz ähnlich ist der Schlufs des vorausgehenden Liedes. Wörtlich mit den letzten der angeführten Verse stimmt das Ende eines von mir in den Lettischen Dialektstudien S. 43 f. veröffentlichten lettischen Gedichtes überein, in welchem von Kränzen die Rede ist, welche aus den Zweigen einer über dem Grabe eines Burschen erwachsenen Linde geflochten sind.

Der Dainaanfang: „fünf Brüder, eine Schwester*) lassen einen goldenen Kranz schmieden" (Litauische Forschungen S. 27 Nr. 50)

Hirten gewöhnlich zusammenzukommen, um sich zu unterhalten und gemeinschaftlich zu singen. Um aber erfahren zu können, wo ein jeder seine Heerde weidet, fangen sie an zu „aiot" und fordern dabei die übrigen singend auf, sich näher zu begeben. Hat einer von den anderen Hirten das gehört, so antwortet er, indem auch er „alo" und fordert ebenfalls den ersten auf, sein Vieh ihm näher zu treiben; der erwidert, dafs er irgend eines Grundes wegen das nicht kann, der andere tut dasfelbe; so dialogisieren sie zuweilen stundenlang, oft in einer Entfernung von einer halben Werst, bis sie zusammenkommen. Wenn ein Hirt sein „alo" gesungen hat und niemand darauf antwortet, so fängt er an zu gawilat, jodeln, um sich den andern bemerkbar zu machen. — Diese Sitte habe ich aufser in Saussen und Umgegend sonst nirgends in Livland gefunden; sie wird natürlich mit der Zeit ganz abkommen, weil beim Kauf des Landes die Weiden streng geschieden sind und ein Zusammenkommen der Hirten in dieser Weise dadurch oft unmöglich ist". — Dafs neben den Hirten auch Hirtinnen zu denken sind, ergiebt sich aus vielen lettischen Liedern.

*) Vgl. „von fünf braven Brüdern mich, die jüngste Schwester" und „fünf Brüdern bleibe ich noch die Schwester" Nesselmann Volkslieder Nr. 149, 160.

findet eine Parallele in dem Anfang von Nr. 2931 der „Latweeschu tautas dſeesmas", Leipzig 1875: „Fünf Brüder, eine Schwester kauften weinend einen Kranz". In ihrer Fortsetzung weichen beide Lieder von einander ab.

An das weitverbreitete*) litauische Lied vom irdenen Kruge schliefst sich die etwas korrupte Nummer 13 der Platerschen Sammlung (Magazin u. s. w. XIV, 2, S. 170) und der in meinen lettischen Dialektstudien S. 36 unter 6 mitgeteilte Text. Durch die Erwähnung von dollarus, dalder', „Talern" werden aber diese lettischen Lieder — und ebenso Nr. 808 bei Juškewič**) — der Herkunft aus dem preufsischen Litauen dringend verdächtig.

Das Lied Nr. 458 der Treilandschen Sammlung (Narodnyja pêsni in: Sborniků antropologičeskichů i etnografičeskichů statej, II, Moskau 1873) fällt mit Strophen der Nummern 359, 360 der Nesselmannschen Sammlung und damit des Chamissoschen „Sohn der Wittwe" dermassen zusammen, dafs man es für eine lettische Übersetzung derselben halten kann. — Ferner führe ich aus der Treilandschen Sammlung den Anfang von Nr. 1006 an:

Flogen in der Luft zwei Täubchen,
fliegend girrten alle beide.
Ritten in den Krieg zwei Brüder,
reitend dachten alle beide:
ob wir reiten? ob nicht reiten?
ob wir in dem Lande bleiben?

Auf die Verwandtschaft dieser Verse mit den oben am Schlufs der Anmerkung 2 zu S. 276 übersetzten und mit Nr. 37 der Nesselmannschen Sammlung brauche ich kaum hinzuweisen. Was auf jenen Anfang folgt, war ihm ursprünglich fremd und ist nur lose an ihn gefügt. Vgl. Nr. 1, 2 der Platerschen Sammlung und das Lettische Dialektstudien S. 36 Nr. 7 von mir mitgeteilte lettische Lied (in dem Prūkschu rūbeſchīm „den preufsischen Grenzen" für Treilands Leischu ruabeſchiam „littauischen Grenzen" interessant ist).

Diese Übereinstimmungen sind mir ohne Suchen entgegengetreten. Ihre Zahl läfst sich sehr bedeutend vermehren, aber sie und die bereits hervorgehobenen gleicher Art reichen zunächst vollkommen aus, um erkennen zu lassen, dafs die Vergleichung des litauischen und des lettischen Volksgesanges zu interessanten Resultaten führen mufs, und dafs die gesonderte Behandlung des einen oder des anderen nie vollständig und vollkommen befriedigend sein kann.

---

*) Nesselmann Volkslieder Nr. 175, Juskewič Letuv. dajnos Nr. 529, 808, 809; ich habe es in Lōbarten bei Memel aufgezeichnet, und in dieser Aufzeichnung erscheint wie in der ersten und der zweiten Juskewičs, an Stelle von Nesselmanns „jungem Burschen" ein Lénku pónas „ein polnischer Herr".

**) Über das Wandern von Dainos innerhalb Litauens siehe meine Litauischen Forschungen p. X Anmerkung 3.

In einem zweiten Teil der Dainu Balsai beabsichtigt Herr Bartsch „vollends in übersichtlicher Weise zusammenzubringen, was sich sonst noch, zwar schon veröffentlicht, aber zerstreut und dadurch für den einzelnen oft unzugänglich, ja wie gar nicht vorhanden, an litauischen Nationalmelodien vorfindet". Hoffentlich kommt diese Absicht recht bald zur Ausführung.

Königsberg. A. Bezzenberger.

EIN DEUTSCHES HANDWERKER-SPIEL nach einer handschriftlichen Überlieferung aus dem königlichen Staatsarchiv zu Posen, herausgegeben von Professor Dr. Richard Jonas. Posen 1885. Separatabdruck aus der Zeitschrift der historischen Gesellschaft zu Posen. 53 S. 8°. 1,50 M.

Ein Depositionsspiel, wie ein anderes der Buchdruckerzunft von Gaedertz in den Akademischen Blättern 385—412, 441—470 (jetzt auch selbständig, Lüneburg 1886) publiziert wurde. Ein Spiel der Papiermacherzunft ist mir leider abhanden gekommen. Die ganze Gattung hätte von den Studentengebräuchen auszugehen, weil sie für die verschiedenen Depositionen typische Züge aufweist (man vgl. z. B. Moscherosch Höllenkinder 1677 S. 427 f.). Jonas, welcher das Spiel mit allen orthographischen Fehlern in völlig ungereinigtem Texte herausgegeben hat, macht wahrscheinlich, dafs wir es mit einem Produkte des 17. Jahrhunderts zu tun haben, obwohl für den 3. Juni 1753 eine Aufführung nachgewiesen ist. Vielleicht wurde für dieselbe der Zusatz von einem ungeübten Dichter verfafst, welcher ganz aus dem Stile herausfällt und auch keinen klaren Sinn bietet: „Der virdten Abhandlung erster Aufftrid" v. 680—788 der Lusor. Unser Stück dagegen verrät einen sehr gewandten Poeten, es ist derb, aber lustig und scharf gezeichnet. Wir haben wiederholte Anspielungen, überdies einen grofsen Lobspruch, welcher uns auf die Posamentierkunst führt. Die Posamentiere waren, wie Jonas S. 3 nachweist, in Posen in die Rotgerberinnung eingereiht, unter deren Akten sich das Manuskript auch gefunden hat. Zur Verbesserung des Textes hat Hugo Holstein (Zeitschrift für deutsche Phil. 18, 502—505) zahlreiche Vorschläge gemacht, die aber noch vieles unerklärt lassen. Ich führe meine Emendationen an, ohne das von Holstein verschiedene besonders zu bezeichnen. S. 10 Anm. *gewichtetisch* nach gravitäisch von gewichtig gebildet. — V. 2. *Ihnen*

lustig machen kan. — 9 *trit einher.* — 30 die Verse 42, 50, 114, 137, 943 verlangen die Aussprache *pasmentier,* obwohl überall *posamentier* geschrieben ist, es ist also die französische Form *passementier,* welche erst im 18. Jahrhundert in Deutschland durch die heute übliche Form verdrängt wurde, noch vom Dichter vorausgesetzt, ein weiterer Beweis für das Alter des Spieles (v. 146 macht keine Schwierigkeit). — 62 zu *berührt* vgl. noch v. 93, 345, 515, 956, es ist (DWB I, 1538) aus der Kanzleisprache zu erklären. — 81 *Thüre (: Schnüre).* — 87 vielleicht Sigismund III († 1632). — 92 *angelegt.* — 93 *Nachklang* vgl. DWB 7, 79. (von Holstein mifsverstanden). — 103 Die Betonung *Sammét* ist nicht auffallend, vgl. mhd. *samît.* — 105 *Taffend- und Spitzenmacher.* — 121 ff. die von Jonas und Holstein unerklärt gelassenen Ausdrücke sind französisch: *Compangen* meint *Campane,* Troddel. — 124 *Lefsiren lacier* oder *lacière* Netz. — 125 *Furen* wohl = Furchen, Falten siehe DWB. s. v. Furche. — 155 *ich bin Euer Knecht.* — 159 *mit seinem Schweinsbratenen Wanst.* — 169 f *Reyn: herein* oder *Rey* = polnisch *rej* (tanz?): *herbey,* wie überliefert. — 176 *Verstanden.* — 178 *Bacchanten* vgl. die Ausdrücke, die Moschrosch Höllenkinder 1677 S. 427 für Füchse aufführt. — 207 *die Äste von uns fällen* nicht zu ändern wegen 210, 213, 216. — 209 f. *so können wir künftig* (oder *zünftig*) *Nach Recht als vernünftig und brave Gselln passiren.* — 215 *von Seyde bereiten.* — 216 *Dafs wir es vollführen bald wir die Stül' beschreiten.* — 224 *Und dero Compagnie zu Spott vor Augen geht.* — 225 *Vertret ich.* — 240 *zu letzt gut deponiert.* — 259 *Euch werde ausgerissen (: beflissen),* doch mufs ein Reimpaar auf *ausgeklopft* fehlen, weil wir zwei männliche Alexandriner vermissen. — 265 f. *gebühre: ziere,* danach fehlt ein Reim: *Jahren.* — 285 *steh.* — 306 *Wo doch der Letzte hin gekommen.* — 309 *liegt.* — 310 *Und wil der andern Sechse warten.* 315 *recht.* — 316 bleibt: *wäre.* — 328 *Denn Arbeit ist nun mein Begehr.* — 336 *Meinsgleichen.* — Zu v. 350 vgl. Dj. Goethe 3, 496. — 345 *gerührt.* — 350 *zehn.* — 356 *würd.* — 364 *Deshalb soll dich dein Meister lohnen.* — 408 *zunftgemäfser Mann.* — 428 *bittre Leut.* — 439 *Ein gutes Wort findt gute Statt.* — 443 *Denn hättet ihrs nicht ausgemacht.* — 445 *schwör'.* — 462 *hätt'.* — 474 *Meistr* wie 480 *Hungr?* — 488 *mich vormals auch also geputzt.* — S. 32 die Erklärung von *Kober* ist unrichtig vgl. Schweinekober und DWB. — 518 *gebühren* in der alten Bedeutung transitiv, s. DWB. — 523 *wenn Andre.* — 534 *ein Fürst, ein Kolenmesser.* — 569 *gewohnt.* — 571 *belohnt.* — 572 *Emplastrum Melelote* (Meleloten-pflaster). — 575 *ruft.* — 577 nicht ändern. — 580 *Enzian.* — 589 *fünf viertel* oder *ein viertel?* — 597 *um Eure Kunst.* — 615 *Esculapius.* — 616 *Cristiren.* — 648 *Warum wird er denn dann balbirt.* — 654 *ohn.* — 675 *Heut.* — 764 *dicht.* — 770 *Recht aus dem Grunde wohl versteht.* — 771 *Brille.* — 793 *verstehn.* — S. 46 die Anm. hat Holstein mifsverstanden, vgl. die Anweisung nach 780. — 822 *Geloben ihm wohl vorzustehen.* — 860 *Gstank.* — 870 *Fuchsschwanz.* — 875 *gebt.* — 877 *Lafst.* — 895 *Das leid' von mir und keinem mehr.* — 905 *Arbeit.* — 921 *End.* — 926 *Lacht auch und zeigt euch wohl-*

gemuth. — 936 *zugesehn.* — 939 *Und mit mein'n Possen.* — Die Lehren des Vaters stimmen im wesentlichen mit den Vorschriften des Lehrmeisters bei Rist (resp. des Pfaffen bei den Gebr. Stern). Es bestand also eine feste Tradition, welche man leicht auf die verschiedenen Handwerke anwenden konnte. Es wäre zu wünschen, dafs noch in den Akten anderer Innungen und Zünfte nach solchen Depositionsspielen gesucht würde.

Lemberg. R. M. Werner.

LEBENSBILDER DEUTSCHER DICHTERINNEN.

August Sauer hat vor einigen Jahren seine durch Inhalt wie Ausstattung gleich vortreffliche Sammlung „Frauenbilder aus der Blütezeit der deutschen Litteratur“ (Leipzig 1885) herausgegeben; nicht ihre eigenen schriftstellerischen Leistungen, sondern ihr bestimmender Einflufs auf das Leben und die Schöpfungen unserer grofsen Dichter haben die Auswahl der Frauenbilder bestimmt. Und es ist ja oft genug als eine der deutschen Litteraturgeschichte eigentümliche Erscheinung hervorgehoben worden, dafs die mittelbare Einwirkung begabter Frauen, wir brauchen nur Karoline Schlegel zu nennen, wichtiger und entscheidender als ihr unmittelbares schriftstellerisches Eingreifen gewesen ist. Zu diesen gehört auch Minna Herzlieb, die Goethe in Sonetten gefeiert und von der er einzelne Züge für die Ottilie der Wahlverwandtschaften entlehnt hat. Gaedertz*) hat sehr hübsche Briefe von ihr aufgefunden, in denen auch Goethe einigemale erwähnt wird, und hat diese Briefe zum Mittelpunkte einer biographischen Skizze gemacht. Alles was er aber über Minas Liebe zu Goethe u. s. w. aus diesen Briefen herausentwickelt, ist reine Fantasie, zu der kein Wort der Schreiberin auch nur entfernt Anlafs giebt. Die grofse, auf Täuschung des Publikums geschickt berechnete Reklame, mit welcher das Büchlein von der Verlagshandlung angekündigt wurde, steht in gar keinem Verhältnis zu dem höchst bescheidenen Inhalte desselben, das über Goethe und sein Verhältnis zu den Mitgliedern des Frommannschen Hauses garnichts neues bringt. Das reizende Bild Mina Herzliebs gereicht dem Buche zu wirklichem Schmucke.

Von allen selbst dichterisch tätigen Frauen ist Luise Adelgunde Victorie, die Gattin des Litteraturdiktators Gottsched am meisten in die Streit- und Entwickelungsfragen der Litteratur des 18. Jahrhunderts mitverwickelt gewesen. Widerwillig mufste der hamburger Dramaturge,

*) *Goethes Minchen* auf Grund ungedruckter Briefe geschildert. Bremen. C. Ed. Müllers Verlagsbuchhandlung. 1887. XI, 159 S.

dessen Faustfragmente an Frau Gottsched einen scharfen Kritiker gefunden hatten, ihre Verdienste um das deutsche Lustspiel zugestehen. Ihre Briefe zeigen eine Weiterbildung der von Gellert ausgehenden Umwandlung des Briefstils; gerade an den für die allgemeine Bildung wichtigsten Arbeiten ihres Gatten, den Übersetzungen englicher Zeitschriften und Bayles hat Frau Gottsched hervorragenden Anteil genommen. Wenn wir in dem umfangreichen Bande ihrer „kleineren Gedichte" auch nichts den Zeitgeschmack überragendes finden, den männlichen Dichtern der Leipziger Schule steht Gottscheds weiblicher Schüler an Begabung gewifs nicht nach. 1879 hat M. Bernays in der allgemeinen deutschen Biographie IX, 505 ein litterarisches Denkmal für Gottscheds geschickte Freundin gefordert; an dem ihr nun von einem Schüler W. Scherers errichteten mag auch ein wohlwollender Betrachter manches auszusetzen haben. Die Vorzüge von Scherers Methode sind in diesen Feuilletonbildern zur Manier geworden. Alles ist auf Effekt berechnet und geistvollen Schlagworten liegt hier nicht das umfassende Wissen und Können zu Grunde, mit dem der neueste Biograph Lessings als Meister schaltet und waltet. Allein trotz dieser Mängel ist Schlenthers Buch*) eine wirklich lobenswerte Arbeit: ansprechend und geschmackvoll, zuverlässig in dem gegebenen darf das Werk den Fachgenossen wie weiteren Leserkreisen als eine erfreuliche Leistung empfohlen werden. Recht beachtenswerte Nachträge dazu hat Frau E. Mentzel, die verdienstvolle Geschichtschreiberin des Frankfurter Theaters, 1887 in einer Reihe von Artikeln in der Frankfurter Didaskalia geliefert: „Frau Gottsched und ihr Einflufs auf die Frankfurter Bühne". — Bald nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts mag wohl mancher für Frau Gottsched ungünstige Vergleich zwischen der gelehrten Professorsfrau und der Naturdichterin Anna Luise Karsch gezogen worden sein. Jetzt bringen die Vertreter der Litteraturgeschichte der Gottschedin lebhaftes Interesse entgegen, während man von der Karschin nur mehr mit mitleidig verächtlichem Achselzucken spricht. Erich Schmidt, der in seinen „Charakteristiken" unter andern auch einer niederdeutschen Dichterin Anna Ovena Hoyers einen eigenen Aufsatz widmet, erklärt, von der Karschin könne man nicht mehr ernsthaft reden. Zum mindesten verdient ihre neue Biographie**) keine ernste Würdigung; man kann nur unwillig fragen, wie es denn möglich sei, dafs trotz der Entwickelung, welche die litterarhistorischen Studien in den letzten Jahrzehnten genommen haben, solche erbärmliche Machwerke wie A. Kohuts Litteratur- und Kulturbild der deutschen Sappho noch immer erscheinen können? Dem Buche läfst sich wirklich gar nichts gutes zur Entschuldigung nachsagen, denn der von Kohut angeführte Vergleich, mit dem er die Karschin als „die Bettina

*) *Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie.* Ein Kulturbild aus der Zopfzeit. Berlin. Verlag von W. Hertz. 1886. 267 S.

**) *Die deutsche Sappho. Ihr Leben und Dichten.* Ein Litteratur- und Kulturbild aus dem Zeitalter Friedrichs des Grossen. Dresden und Leipzig. E. Piersons Verlag. 1887. VI, 180 S.

von Arnim Deutschlands im 18. Jahrhundert" bezeichnet, kommt mir zwar des Übergangs wegen hier sehr bequem, die Geschmacklosigkeit des Vergleiches fällt aber seinem Urheber deshalb nicht weniger zur Last.

Bettina von Arnim harrt noch immer einer ihr ganzes, chamäleonartiges Wesen wiederspiegelnden Darstellung, soviel auch über sie, die neuerdings in Sauers Frauenbildern, wie schon 1859 in Sainte-Beuves Galerie de Femmes Célèbres Aufnahme gefunden hat, geschrieben worden ist. 1875 hat von Loeper in der allgemeinen deutschen Biographie, 1880 Hermann Grimm im Goethejahrbuch ein Lebensbild von ihr entworfen. Alberti verfafste zur Wiederkehr ihres hundertsten Geburtstages eine Gelegenheitsschrift,*) die ohne neues bieten zu wollen mit geschickter Verwertung der reichen vorhandenen Litteratur Bettinas Leben und Schaffen klar und einfach zu schildern strebt. Ganz anderer Art ist Carrieres wertvolle Charakteristik. Auf der Grundlage eines persönlichen, durch viele Jahre sich erstreckenden Verkehrs, entwirft er ein mit Liebe gezeichnetes, aber doch nicht geschmeicheltes Bild. Mir ist Bettina in keinem der über sie geschriebenen Aufsätze so lebendig und in der Grundlage ihres Wesens verständlichen Weise entgegengetreten wie in Carrieres Schilderung, die deshalb eben als eine wirkliche wertvolle Bereicherung unserer Kenntnis der gröfsten deutschen Dichterin gelten darf." Die gröfste deutsche Dichterin nenne ich die Verfasserin von „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde", obwohl ich weifs, dafs diese Bezeichnung seit längerer Zeit mit Nachdruck für eine andere in Anspruch genommen wird. Ja, einer der beiden neuesten Biographen der Freiin Annette von Droste-Hülshoff möchte seine Heldin „für die gröfste Dichterin aller Länder und Zeiten erklären" und stellt sie mit Sappho zusammen. Es ist eigentümlich, wie hartnäckig die Lust zu solchen Vergleichen uns trotz Herders Fragmenten anhängt.

Sollte einmal verglichen werden, so würde ich ihrer poetischen Anlage nach, so verschieden dieselbe sich auch betätigte, die westfälische lyrische Dichterin lieber mit der schottischen dramatischen Dichterin Joanna Baillie in Parallele setzen, von der uns Fräulein Dr. Druskowitz vor kurzem eine hübsche Charakteristik entworfen hat.**) Bei jeder Beurteilung der Freiin von Droste-Hülshoff mufs man aber der Tatsache eingedenk bleiben, dafs ihre Entwickelung keine naturgemäfse, sondern eine durchaus verkümmerte gewesen ist. In Kreitens einseitiger Darstellung wird dies freilich möglichst verhüllt, und auch Hüffer deutet nur diplomatisch darauf hin. Annettens Familie hielt es für eine Schande, eines ihrer Mitglieder litterarisch tätig zu sehen, und dazu gesellte sich noch ein mehr gefühltes als ausgesprochenes Mifstrauen, die dichterische Fantasie könnte einmal zu einer Abweichung vom streng katholischen Lehrbegriffe führen. Annettens erste Kritiker haben ihre Anlehnung an Walter Scott (Lady

*) *Bettina v. Arnim.* Ein Erinnerungsblatt zu ihrem hundertsten Geburtstage. Leipzig. Verlag von O. Wigand. 1885. 135 S. — *Bettina v. Arnim.* Breslau. Verlag von S. Schottländer. 1886. 43 S. (Deutsche Bücherei No. 42).

**) Drei englische Dichterinnen. Essays von H. Druskowitz. Berlin 1885.



of the Lake) und Byron hervorgehoben; niemand kann „die Schlacht im Loener Bruch“ lesen, ohne an Byrons Erzählungen erinnert zu werden. In anderer Umgebung würde die Einwirkung Byrons wohl nicht eine blofs formale geblieben sein. Wir haben gewifs allen Grund, uns einer so eigenartigen, ja einzigartigen dichterischen Erscheinung, wie Annette von Droste-Hülshoff ist, zu freuen. Sie nimmt ihre Stelle in der Weltlitteratur ein. Und so eigenartig konnte sie eben nur unter den bestimmten, beengenden Einflüssen ihrer Heimat und Familie werden. Kreiten und Hüffer*) haben beide auf Grundlage eines reichen handschriftlichen Nachlasses ihr Lebensbild der Dichterin entworfen; der erstere im Anschlufs an eine neue Ausgabe der Werke. Hüffer hat Kreitens Tätigkeit als Herausgeber einer mit Recht tadelnden Kritik unterzogen (Münchener allgemeine Zeitung 1887, Nr. 76 und 77). Als Biograph verdient Kreiten noch weniger Lob. Ich will gar nicht von seiner Einseitigkeit reden; das Recht, Annette als katholische Dichterin zu feiern, wird ihm nur die Intoleranz bestreiten. Allein man fühlt sich doch angefröstelt in solcher Geistesöde, welche für des bunten Lebens unendliche Mannigfaltigkeit nur den einen Mafsstab anzulegen weifs; eine wie gute Katholikin die Dichterin war, ihr, die für Christian von Braunschweig eine so liebevoll nachsichtige Charakteristik zu geben wufste, wird man mit solchem Sinne nicht gerecht. Kreitens Werk ist jedoch, auch von der ihm zu Grunde liegenden Lebensauffassung völlig abgesehen, wenig zu loben. Gewifs mehr als dreiviertel des Buches bestehen aus Zitaten leicht zugänglicher Briefe und Aufsätze; wortreich und inhaltsarm fehlt es dem Buche an Übersichtlichkeit im ganzen und an Klarheit im einzelnen, was um so mehr auffallen mufs, da Kreiten sonst, z. B. in seinem Buche über Molière sehr geschickt zu gruppieren und anziehend zu erzählen versteht. Hüffers früher begonnene und später erschienene Arbeit ist die unstreitig bessere; in seinem Werke liegt uns eine, wohl für längere Zeit abschliefsende treffliche Biographie Annettens von Droste-Hülshoff vor.

*) *Anna Elisabeth, Freiin von Droste-Hülshoff.* Ein Charakterbild als Einleitung in ihre Werke. Nach den gedruckten und ungedruckten Quellen entworfen. Münster und Paderborn. Verlag von Ferd. Schöningh. 1887. XVI, 483 S. — *Annette von Droste-Hülshoff und ihre Werke.* Vornehmlich nach dem litterarischen Nachlass und ungedruckten Briefen der Dichterin. Gotha. Fr. A. Perthes. 1887. XVIII, 368 S.

Marburg i. H. Max Koch.

MOERNER, JULIUS v.: Die deutschen und französischen Heldengedichte des Mittelalters als Quelle für die Kulturgeschichte. Aus dem handschriftlichen Nachlafs. Leipzig, Verlag von Otto Wigand 1886. 180 S. 8°.

Der Beisatz auf dem Titel des Buches „aus dem handschriftlichen Nachlafs“ entschuldigt den Mangel an systematischer Anordnung, der bei Lesung desselben sonderbar auffällt. Dasselbe besteht aus zwei sehr ungleichartigen Teilen, welche offenbar entweder nicht dazu bestimmt waren, ein Ganzes zu bilden, oder die in ein solches zu vereinigen die Hand des Verfassers durch den unerbittlichen Tod verhindert wurde. Wir besitzen ein ausgezeichnetes Werk von Alwin Schultz über das „höfische Leben zur Zeit der Minnesinger“, das nach den Quellen in streng systematischer Weise alle Lebensmomente der höfischen Welt im 12. und 13. Jahrhundert schildert. Das nachgelassene Buch von Mörners vertieft einige dieser Momente durch näheres Eindringen in die Quellen, allein, wie bemerkt, in sehr verschiedener Weise. Der erste Abschnitt: „Deutsche Zustände“ hat mehr kulturhistorischen, der zweite: „Französische Zustände“ mehr litterarhistorischen Charakter. Jener nimmt gewisse Kulturmomente, wie das Vasallentum und namentlich die Frauenliebe, zum Vorwurf und verfolgt die Auffassung derselben in einer Anzahl mittelhochdeutscher Dichterwerke; — dieser dagegen betrachtet ein altfranzösisches Heldengedicht nach dem andern mit Rücksicht auf die Auffassung des ritterlichen Lebens ihrer Zeit in denselben.

Der Verfasser gruppiert die deutschen Heldengedichte nach der Zeit, welche sie abspiegeln. Zu einer ersten Gruppe, aus der wir „die Weise kennen lernen“, in welcher die Lebensanschauungen der sogenannten Ritterzeit sich allmälig entwickeln, rechnet er: die Gudrunlieder, das Lied vom Rosengarten zu Worms, das Gedicht von Biterolf und Dietlieb und das Nibelungenlied. In den Gudrunliedern erblickt er eine Schilderung der Zustände im 10. Jahrhundert, unter den Ottonen, an deren regierende Kaiserfrauen Adelheid und Theophano Züge jener Lieder gemahnen. Deutlicher als hier zeigen sich die Keime der ritterlichen Romantik im Rosengartenliede. In Biterolf und Dietlieb lernen wir die alten „fahrenden Ritter“ kennen, aber „sie gehören einer Zeit an, in welcher die seit der Mitte des 12. Jahrhunderts sich entwickelnde ritterliche Romantik noch unbekannt war.“ Auch die Helden des Nibelungenliedes sind noch keine ritterlichen Ideale; selbst ihr edelster, Sigfrid, ist nicht ohne Schuld, und der dämonische Hagen ist nur das Ideal eines Dienstmannes, welcher alles für erlaubt hält, was seinem Herrn von Nutzen ist, und einen Trotz an den Tag legt, der im 13. Jahrhundert bereits als barbarisch galt. Das Nibelungenlied hat nach dem Verfasser geradezu die Tendenz, die Dienstmannentreue zu verherrlichen. Die Vasallen dagegen, die in „Gudrun“ eine Hauptrolle spielen, verschwinden hier und die Frauen leben zurückgezogen; der Verfasser erblickt hierin die Zustände des 11. Jahrhunderts, jene Zeit wilder

Fehden, in denen die Aufrichtung des „Gottesfriedens" notwendig wurde. Eine gröfsere Annäherung zwischen jungen Rittern und Jungfrauen begann in der Mitte des 12. Jahrhunderts. Bis zum Ende desselben war die leidenschaftliche Liebe fast ausschliefslich auf der weiblichen Seite, so bei Dietmar von Aist, einem der ältesten Minnesinger und seinem Zeitgenossen, dem Kürenberger. Nach jenem Zeitpunkte aber kehrte sich das Verhältnis um; die Männer wurden feuriger, die Damen zurückhaltender, gewitzigt durch die üble Nachrede, die ihnen ihr allzu bereitwilliges Entgegenkommen eingetragen hatte. In den epischen Gedichten werden „die geheimen Verbindungen, die in den Minneliedern eine so bedeutende Rolle spielen, fast gar nicht erwähnt." Hier treten fast nur selbständige Frauen auf, die über ihre Neigung verfügen können, ohne nach der väterlichen Gewalt zu fragen; denn die Kreuz- und Römerzüge hatten viele Ritter hinweggerafft, jugendliche Witwen oder erwachsene Töchter hinterlassend, um welche „ritterliche Abenteurer" werben konnten. Eine solche emanzipierte Dame ist Dido in Heinrich von Veldeckes Eneït, deren Charakteristik der Verfasser weit ausspinnt. Sittlich strenge, ja kalte und spröde Frauen begegnen uns dagegen in den Epen Hartmanns von der Aue und Wolframs von Eschenbach; doch sind sie bei letzterm kräftiger und selbstständiger, und oft weniger skrupulös als bei ersterm, ja oft recht ungeniert. Ihr Entgegenkommen läfst häufig nichts zu wünschen übrig, und dies veranlafst uns zu zweifeln, ob die Ansicht des Verfassers richtig ist, dafs sich im Verhalten der Geschlechter gegeneinander während jener Zeit bestimmte oder auch nur annähernde Grenzen ziehen lassen. Solche allgemeine Regeln sind immer gewagt, und die Poesie richtete sich gewifs nicht nach solchen, sondern nach den Gefühlen oder gar Launen der Dichter. Merkwürdig aber ist, dafs in jener gesamten dichterischen Litteratur, so schwärmerisch auch ihr katholisches Christentum war, keine Erwähnung kirchlicher Trauung vorkommt. Die Ehen werden ohne Priester, ja auch ohne Standesamt (es gab ja noch keine Bureaukratie) vollzogen, sondern nur durch den ausgesprochenen Willen der Beteiligten, und fanden ihre Feier in festlichen Gelagen („fröwden und hochgezîten"), durch welche die bisher geheime Verbindung erst öffentlich wurde. Auch galt die Ehe nicht als unauflöslich, sondern wurde oft getrennt; dagegen war der Ehebruch in Deutschland weit seltener als in romanischen Ländern. — In „Tristan und Isolde" erblickt der Verfasser gegenüber den erwähnten Gedichten ein ähnliches Verhältnis wie zwischen der Odyssee und der Ilias; dort sind Zustände des Friedens geschildert, hier solche des Krieges. Ausführlich ergeht sich der Verfasser in der Charakteristik der handelnden Personen im Meisterwerke Gottfrieds von Strafsburg. Ob seine Ansicht richtig ist, dafs der Dichter den Schlufs der Sage nicht bearbeitet habe, weil er ihm zu empfindsam war, wagen wir nicht zu entscheiden; wäre diese Richtung dem damaligen Zeitgeiste zuwider gewesen, so würde das Gedicht wohl nicht seine Vollendung

durch andere, wenn auch geringere Poeten gefunden haben. Auf die Schilderung der Liebe in jener Zeit folgt sodann eine solche der Eifersucht und der Rachetaten infolge dieser Leidenschaft, wofür als entsetzliches Beispiel das Verfahren Ludwigs des Strengen von Baiern gegen seine unschuldige Gattin nnd andere Personen erzählt wird. Die Darstellung der deutschen Zustände in der Ritterzeit schliefst der Verfasser mit einer eingehenden Analyse der Irrfahrten des tollen Ulrich von Lichtenstein, den er mit Recht nicht als einen Typus seiner Zeit, sondern nur ihrer Verirrungen, betrachtet wissen will.

Weniger als vom deutschen, läfst sich vom französischen Teile des Mörnerschen Buches sagen. Dasselbe giebt lediglich eine Darstellung des Inhalts einer Anzahl altfranzösischer Rittergedichte, in denen es sich beinahe ausschliefslich um die Zügellosigkeit und Grausamkeit widerspenstiger Vasallen handelt. Von den Idealen der deutschen Ritterzeit findet sich hier wenig; nur ein rohes Treiben tritt uns entgegen, über dem wenige edlere Charaktere erhaben stehen. So in den Gedichten von Garin dem Lothringer, von Roland, von Robert dem Teufel, dessen wüstem Leben jedoch die Bekehrung folgt. Mehr als diese Gedichte greifen in die politischen Verhältnisse des 12. und 13. Jahrhunderts jene ein, die seit der Zeit König Ludwigs VI. entstanden, so die von Ogier dem Dänen, vom Sachsenkönig Guiteclin (Wittekind), vom Kaiser Heraklios. Eine mehr „romantische Färbung“ nehmen die Epen seit der Zeit König Philipp II. Augusts an, so Girard von Montglaive, Enfances Guillaume, Aymery von Narbonne. In dem Gedicht von der Schlacht bei Aspremonte tritt der Einflufs der Geistlichkeit zu Tage. Dem Hofleben ferner als die bisher genannten, von höfischen Dichtern herrührenden Werke, und mehr im Kreise des niedern Adels bewegen sich Renaut von Montauban (die Haimonskinder), die chevalerie de Vivien et la bataille d'Aleschans und das Gedicht von Raoul von Cambrai und Bernier, worin sogar der Hafs gegen den höheren Adel deutlich hervortritt. In die bürgerlichen Verhältnisse steigen „Hervis von Metz“ und „Enfances Vivien“ herab.

Es mufs anerkannt werden, dafs der Verfasser, so wenig geordnet auch sein Buch erscheint, doch in vielen Punkten ein helleres Licht auf die Zustände der Ritterzeit geworfen und viele dichterische Werke, die sonst wenig bekannt sind, dem Verständnis weiterer Kreise näher gebracht hat. Aufgefallen ist uns, dafs er S. 115 f. noch immer Peter von Amiens als den Urheber der Kreuzzüge betrachtet; eine solche Auffassung sollte seit Sybels Geschichte des ersten Kreuzzugs und Hagenmeyers Peter der Eremit ausgeschlossen sein!

St. Gallen. Otto Henne am Rhyn.

1) SELBACH, L.: *Das Streitgedicht in der altprovenzalischen Lyrik und sein Verhältnis zu ähnlichen Dichtungen anderer Litteraturen. (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie, veröffentlicht von E. Stengel, LVII.) Marburg, Elwert 1886. 128 S. gr. 8°. M. 3,20.*

2) KNOBLOCH, H.: *Die Streitgedichte im Provenzalischen und Altfranzösischen, Breslau, Diss. 1886, 79. S. 8°.*

Eine der eigenartigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der altprovenzalischen Lyrik sind die unter der allgemeinen Bezeichnung Tenzonen bekannten Streitgedichte, welche ihrem Inhalte nach im wesentlichen in zwei Hauptgruppen zerfallen: die Tenzonen im engeren Sinn, in denen zumeist persönliche Angelegenheiten der Gegner zum Austrag kommen, und die Partimens oder Jocs partitz, Spielereien des Witzes, in welchen von einem der streitenden Teile dem oder den andern die Wahl zwischen zwei oder mehreren, oft mit grofser Spitzfindigkeit ersonnenen Eventualitäten gestellt wird, wobei jener die Verteidigung dessen, was übrig bleibt, übernimmt.

Fast gleichzeitig sind wir über diesen interessanten Gegenstand von Knobloch und Selbach mit recht fleifsigen und sorgfältigen Untersuchungen beschenkt worden. Die Knoblochsche Arbeit, welche noch in einem Nachtrag von Selbach benutzt wird, beschränkt sich jedoch nicht auf die provenzalischen Streitgedichte allein, sondern zieht auch die französischen mit gelegentlicher Streifung der italienischen Korrespondenzsonette in den Kreis der Betrachtung und kommt zum Schlufs aufserdem auf den vielfach mit jenen sich berührenden Traktat des Andreas Capellanus; „De arte amandi et reprobatione amoris“ zu sprechen. Dafs in einer Dissertation von 79 Seiten ein so umfangreicher Stoff nur auf Kosten der Gründlichkeit der einzelnen Teile bewältigt werden konnte, liegt klar auf der Hand, und so ist es auch gar nicht zu verwundern, wenn die an sich recht saubere Arbeit Knoblochs, welche sich vor der Selbachschen durch eine übersichtlichere und gefälligere Darstellung vorteilhaft auszeichnet, in ihrem Bestreben, ein zu weites Gebiet auf einmal zu umfassen, hinsichtlich der Behandlung des Gegenstandes manches zu wünschen übrig läfst. In vielen Punkten blofs andeutend, dringt sie fast nirgends ganz in den Stoff ein und läfst vor allem Erörterungen über die Entstehung der Streitgedichte und ihr Verhältnis zu den verwandten einheimischen Dichtgattungen, sowie über etwaige Beeinflussungen seitens anderer Litteraturen ganz vermifsen, Fragen, denen hingegen Selbach mit anerkennenswertem Eifer gerecht zu werden sich bemüht hat. Indem letzterer die unter dem Einflufs der provenzalischen Tenzonen entstandenen altfranzösischen, spanischen, portugiesischen und mittelhochdeutschen Streitgedichte nur flüchtig erwähnt und dabei kurz an die scherzhaften Nachahmungen einiger moderner Dichter, die zugleich als gründliche Kenner des Mittelalters sich einen Namen gemacht haben, wie Rückert und Uhland, Wackernagel und Simrock, erinnert, wendet er von Paragraph 6 ab seine Aufmerksamkeit einzig und allein der

provenzalischen Streitpoesie zu, wobei ihm Knobloch gegenüber der besondere Vorteil zur Seite stand, dafs er über das nahezu vollständige handschriftliche Material verfügen konnte, welches, soweit es bis jetzt noch nicht veröffentlicht, in einem Anhang zum Abdruck gelangt. Von besonderem Interesse ist hier für uns der in den Paragraphen 17—27 gemachte Versuch einer Ableitungstheorie der Tenzonen. Nachdem der Verfasser auf die aus der klassisch bukolischen Dichtung bekannten Wettgesänge hingewiesen, die hier jedoch nicht in Betracht kommen können, da es sich in ihnen blofs um die gröfsere Kunstfertigkeit in der Behandlung eines und desselben Gegenstandes, nicht aber um eine abwechselnde Verteidigung direkt entgegengesetzter Ansichten handelt, verweilt er eingehender bei den im Mittelalter so beliebten Conflictus, welche insofern schon eher einen Vergleich — wenigstens mit den Tenzonen im engern Sinn — zuliefsen, als in ihnen wirklich ein in Rede und Gegenrede geführter Wortstreit vorliegt. Allein eine Annäherung beider wäre darum vor allem bedenklich, weil die Conflictus ihre Entstehung nicht einem Zusammenwirken verschiedener Dichter verdanken, wie es für die provenzalischen Streitgedichte doch wohl — mit Ausnahme der wenig häufigen und auch erst später auftretenden fingierten Tenzonen — mit Sicherheit anzunehmen ist; infolgedessen fehlt bei ihnen denn auch naturgemäfs die epische Einleitung, wie wir sie regelmäfsig in den Conflictus finden. Wenn ich oben die Tenzonen im engern Sinn als einen Vergleich zulassend hinstellte, so weifs ich mich damit in direktem Gegensatz zu Selbach, der p. 24 und 34 eher eine Beeinflufsung der Partimens durch die Conflictus annehmen möchte; allein daran ist gar nicht zu denken, denn während in den Conflictus die Dinge — ähnlich wie in den Tenzonen im engern Sinn die Personen — von Anfang an in fertiger Feindschaft sich gegenübertreten, ist bei den Partimens ursprünglich von einer Feindschaft nicht die Rede, vielmehr wird durch das Aufwerfen einer Streitfrage ein Streit erst künstlich geschaffen, wobei — und das ist gerade das Charakteristische für die Partimens — der Herausfordernde, nachdem er die Frage zergliedert, seinen oder seine Gegner unter den Eventualitäten wählen läfst. Hiervon ist jedoch in den Conflictus nie die Rede, und auch in der Altercatio Phyllidis et Florae, die — ganz abgesehen von der epischen Einleitung — noch den Partimens am nächsten kommt, treten die beiden Parteien bereits mit ihrem fertigen Urteil in den Streit ein. Bei einer Untersuchung über die Herkunft der provenzalischen Streitgedichte wird man überhaupt die Tenzonen im engern Sinn und die Partimens ganz getrennt behandeln müssen, denn in der Tat haben sie aufser der Eigentümlichkeit ihre Entstehung einem Zusammenwirken verschiedener Dichter zu verdanken, inhaltlich nichts mit einander gemein, wenn auch beide termini, was die Leys d'amors mit Recht tadeln, von den Trobadors vielfach promiscue gebraucht werden. Wir werden für beide Arten der Streitpoesie demnach auch einen verschiedenen Ursprung anzunehmen haben. Für die Tenzonen im engern Sinn ist es mir nun kaum zweifelhaft, dafs wir

in ihnen lediglich eine Weiterbildung der Sirventese zu erblicken haben, speziell natürlich der Form der Sirventese, wo auf einen in einer einzigen Cobla vorgebrachten Angriff in einer weiteren Cobla mit gleichem Versmafs und eventuell gleichen Reimen entgegnet wird. Von entscheidender Wichtigkeit für diese Frage wäre eine Untersuchung der formellen Seite der Tenzonen, wobei vor allem die Tenzonen im engern Sinn zu berücksichtigen wären, denn wenn dieselben sich aus den Sirventesen entwickelt hätten, wäre auch zu erwarten, dafs sie in ihrem Bau den für letztere gültigen Vorschriften sich fügten. Nun wissen wir aber, dafs von dem Sirventes die Leys d'amors I 340 erklären: „Sirventes es dictatz ques servish al may de vers o de chanso en doas cauzas: la una cant al compas de las coblas, lautra cant al so etc.“, genau wie es in der Doctrina de compondre dictatz (Romania VI p. 358) heifst: „Serventetz es dit per ço serventetz per ço com se serveix e es sotsmes a aquell cantar de qui pren lo so e les rimes“, Äufserungen, an deren Glaubwürdigkeit man trotz mehrfach dagegen erhobenen Widerspruchs kaum einen triftigen Grund hat zu zweifeln; denn naturgemäfs mufste man, um dem Lied, in welchem man einen Gegner angriff, eine möglichst schnelle Verbreitung zu sichern und so jenen aufs empfindlichste zu schädigen, es in einem bereits bekannten Ton abfassen; da nun aber im allgemeinen für die lyrische Dichtung der Provenzalen das selbständige Erfinden neuer Singweisen als Haupterfordernis angesehen wurde, konnte man sehr leicht jene aus dem angeführten Grund der Regel nach formell unselbständigen Gedichte nach dieser Äufserlichkeit als Dienst- d. h. abhängige Gedichte bezeichnen. Sollte es nun ganz zufällig sein, dafs die Leys auch für die Tenzone eine Anlehnung an eine bereits vorhandene Strophenform oder Singweise zulassen, wenn sie I 344 erklären: „en aquel cas ques faria al compas de vers o de chanso o dautre dictat quaver deia so, se pot cantar en aquel vielh so“, ja die Doctrina p. 357 sie ausdrücklich fordert: „Si vols far tenso, deus la pendre en algun so que haia bella nota, e potz seguir les rimes del cantar o no“? Natürlich würde einer Untersuchung dieser ganzen Frage zunächst eine andere vorauf gehen müssen, inwieweit das, was die beiden Poetiken von dem Sirventes sagen, sich wirklich nachweisen läfst, wozu jedoch augenblicklich das Material kaum ausreichen dürfte. Was nun die Partimens betrifft, die ja nichts anderes sind als Übungen in der Kunst der Dialektik, so scheint mir das treffendste, nicht nur, wie Selbach p. 13 es will, die mehrfach bezeugten Partimens in Prosa, sondern auch, wie dies Adolf Tobler in seinen Vorlesungen über die Geschichte der provenzalischen Dichtkunst tut, die poetischen mit den in den mittelalterlichen Schulen üblichen juristischen disputationes oder controversiae in Zusammenhang zu bringen. In den Partimens hätte sich dann die Dichtkunst jener Formen bemächtigt und den Inhalt naturgemäfs im wesentlichen nach der erotischen Seite hin ausgebildet.

Als Nachtrag zu dem von Selbach p. 81 erwähnten dreiteiligen Partimen zwischen Savaric de Mauleo, Gaucelm Faidit und Uc de la

Bacalaria (gedruckt Bartsch: Chrest. prov. sp. 155), in welchem die Frage verhandelt wird, welchem von drei Liebhabern eine Dame ihre gröſste Gunst beweisen will, dem, welchem sie verliebte Blicke zuwirft, oder dem, welchem sie die Hand drückt, oder endlich demjenigen, welchen sie auf den Fuſs tritt, will ich noch auf einen Aufsatz von W. Wackernagel in Haupts Ztschr. VI 292—294 aufmerksam machen. Daselbst wird auf ein mittelniederländisches Fragespiel (veröffentlicht von Hoffmann in den altdeutschen Blättern I, 70 f). und auf ein in mehreren Handschriften des „welschen Gastes" von Thomasin von Zirklære (I, 10) sich findendes Bild hingewiesen, in welchen genau die nämliche Situation wiedererscheint. Wackernagel glaubt eine gemeinsame Quelle für die beiden poetischen und die bildliche Darstellung annehmen zu müssen und findet sie in einer Stelle der „Origenes" des Isidor; dort werden nämlich unter dem Kapitel I, 25 „de notis digitorum" einige angeblich Ennianische Verse zitiert, welche das Treiben einer gefallsüchtigen Dame ihren verschiedenen Liebhabern gegenüber schildern, wie es ähnlich schon in einer Stelle des Theokrit, die von Wackernagel ebenfalls mitgeteilt wird, einen Ausdruck gefunden hatte. Isidor reiht nun hieran die Bemerkung: „Et Salomon: Annuit oculis, terit pede, digito loquitur", die sich in den Sprichwörtern Salomonis VI, 13 jedoch auf einen „vir inutilis" bezieht. Hierin will Wackernagel die gemeinschaftliche Quelle erblicken. Wenn man ganz absieht davon, daſs in der Biographie des Savaric de Mauleo — den provenzalischen Biographieen ist ja in der Beziehung nur sehr wenig zu trauen — das Abenteuer, dem jenes Partimen seinen Ursprung verdanken soll, verzeichnet ist, so könnte man immerhin geneigt sein, die Anregung zu dem Streitgedicht in jener Stelle zu suchen, allein es ist kein Grund vorhanden, dasselbe nun auch für die beiden anderen Darstellungen zu beanspruchen, zumal doch allbekannt ist, daſs die holländischen Dichter mit Vorliebe französische und provenzalische Muster nachahmten und daſs gerade in Norditalien, der Heimat Thomasins, die provenzalische Lyrik einen so mächtigen Einfluſs ausübte. Ich glaube gerade in dem Umstand, daſs in dem Fragespiel eine Dame um ihr Urteil angegangen wird, eine Anlehnung an jenes Partimen erblicken zu müssen. Interessant ist, daſs noch gegen Ende des letzten Jahrhunderts, wie ich einer freundlichen Mitteilung des Herrn Professor Tobler entnehme, jener Stoff durch den Verfasser des Liedes: „Freut Euch des Lebens", den auch als geschickten Zeichner gerühmten Schweizer Dichter Hans Martin Usteri in dem Malerbuche der von seinem Oheim 1787 begründeten Künstlergesellschaft einen bildlichen Ausdruck fand. Die Zeichnung mit der Unterschrift „die Gefallsüchtige" zeigt eine Dame in einer Laube sitzend, umgeben von sechs galanten Herrn; dem einen hat sie eben ein Sträuſschen gegeben, dem andern nickt sie zu, dem dritten tritt sie auf den Fuſs, dem vierten drückt sie die Hand, die er auf die Stuhllehne gelegt, mit dem Arm, dem fünften reicht sie eine. Rose und vom sechsten endlich läſst sie sich die andere Hand küſsen, Möglich, daſs Usteri hierbei die von Isidor zitierten Verse vorschwebten

wo zwar acht Bewerber erscheinen, für welche alle jedoch das daselbst geschilderte Verhalten der Dame nicht bildlich dargestellt werden konnte.

Um nun noch einen Augenblick auf die Conflictus zurückzukommen, denen Selbach die §§. 20 f und 25 f widmet, möchte ich hierbei auf die mannigfachen tendenziösen Nachbildungen hinweisen, welche dieselben in der čechischen Litteratur gefunden haben. So begegnet uns z. B. ein Smil von Pardubic zugeschriebener „Streit zwischen Wasser und Wein", den ein Magister der Theologie im Traume im Himmel mit anhört. Schon hat das Wasser gesiegt, da wirft sich derselbe, besorgt, dafs es ihm den Wein verderben könne, ins Mittel und sucht die Streitenden zu versöhnen: Gott habe sie beide geschaffen, das Wasser für die Laien, den Wein für die Geistlichkeit; wie von diesen beiden Ständen keiner ohne den andern existieren könne, so müfsten auch Wasser und Wein einträchtig miteinander leben. Noch deutlicher tritt die Tendenz zu Tage in dem zur Zeit der Hussitenwirren entstandenen „Streit der Wahrheit und der Lüge über die Güter und die Gewalt der Geistlichkeit", einem Jugendwerke Ctibors, in welchem Wahrheit und Lüge vor dem durch die Apostel unter Vorsitz des heiligen Geistes gebildeten göttlichen Tribunal miteinander streiten; ihnen schliefsen sich alle Tugenden und Laster an, unter letzteren die römische Prinzessin Hochmut, der Hafs gebürtig aus Österreich und die Faulheit aus Polen. Schliefslich trägt die Wahrheit den Sieg davon (s. Pypin und Spasović: Geschichte der slavischen Litteraturen, deutsch von T. Pech, Leipzig 1883, II, 2 p. 60 ff). — Noch heutigen Tages ist jene im Mittelalter so beliebte Dichtgattung nicht ausgestorben. In Spanien finden wir bis auf unsere Zeit den „Streit zwischen Leib und Seele", der in seiner dialogischen Form, wie ich mit G. Paris (Romania IX, 312) für unzweifelhaft halte, erst unter dem Einflufs der Conflictus aus einer christlichen Legende entstanden, als Blindenromanze erhalten (s. F. Wolf: Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationallitteratur, p. 163, Anm. 2); von französischen Volksliedern, die noch heute den „Streit zwischen Wasser und Wein" besingen, weifs V. Smith (Romania VI, 596) zu berichten; ja sogar in echt dramatischer Form gelangt alljährlich, wie ich einem Artikel der Didaskalia vom 18. März d. J. entnehme, in Steiermark ein Kampf zwischen Sommer und Winter zur Aufführung, wobei freilich, wie ja auch in dem „Conflictus veris et hiemis", das mythologische Element eine Rolle mitspielt. Der Streit zwischen ersterem und seinen mit leichten leinenen Anzügen und grünen Hüten bekleideten und mit Sensen, Sicheln und Heugabeln bewaffneten Genossen einerseits und dem Winter mit seiner in Pelzröcken eingehüllten und mit Dreschflegeln und Ofengabeln ausgerüsteten Gefolgschaft andrerseits wird in Gegenwart aller Dorfbewohner auf einem freien Platze vor einem Bauernhause ausgefochten. Während die Begleiter die Arbeiten der von ihnen vertretenen Jahreszeit nachahmen, befehden sich ihre Führer in einem Wechselgesang von vierzehn Strophen, wonach der Winter besiegt das Feld räumt. Ein ähnliches gereimtes Kampfspiel soll in der Schweiz verbreitet

gewesen sein, wobei die Gegner es nicht bei Worten bewenden liefsen, sondern sich gegenseitig mit Pritschenschlägen bearbeiteten, bis der Winter den Kürzeren zog; (vgl. Aug. Hartmann „Volksschauspiele", Leipzig 1880).

Ein eigentümliches Gegenstück zu den lateinischen Conflictus bilden die in einigen orientalischen Litteraturen, besonders der persischen, verbreiteten Munâzarât, über die H. Ethé in den Verhandlungen des fünften internationalen Orientalisten-Kongresses, Berlin 1882, II p. 48 ff. unter dem ganz ungeschickten Titel: „Über persische Tenzonen" gehandelt hat. Auch Selbach kommt in den Paragraphen 22—24 auf diesen Aufsatz zu sprechen und weist mit Recht die Annahme des Verfassers zurück, dafs die mittelenglischen estrifs, welche nichts anderes sind als Nachahmungen der Ethé völlig unbekannt gebliebenen Conflictus, beziehungsweise der französischen Nachbildungen, ihre Entstehung den orientalischen Streitgedichten verdanken. Das letztere auf die provenzalischen Tenzonen keinen Einflufs ausgeübt haben können, hatte Ethé selbst schon richtig erkannt. Auch sonst mufs eine Annäherung der abendländischen Streitpoesie an die orientalische ausgeschlossen bleiben, nicht blofs, wie Selbach hervorhebt, wegen des geringeren Alters der letzteren, denn dafs nicht schon vor dem 11. Jahrhundert solche Munâzarât existierten, ist durch Ethés Untersuchung gar nicht ausgemacht, sondern vor allem auf grund der Tatsache, dafs der wohl als älteste zu betrachtende Conflictus veris et hiemis nicht zu verkennende Spuren der Abhängigkeit von den Virgilschen Certamina zur Schau trägt. — Verbessert sei nebenbei die von Selbach durchgängig angewandte fehlerhafte Bezeichnung „das Munâzarât", die Einzahl lautet vielmehr „die Munâzarah".

Durch Ethé irregeleitet führt Selbach p. 28 und 34 unter den Conflictus den gar nicht hierhergehörigen „Dialogus creaturarum moralizatus" auf, in dem nach Angabe jenes „alle Erscheinungen der belebten und unbelebten Natur in hartem Wortkampf mit einander um die Superiorität ringen" sollen. Dieser „Dialogus" ist, was beiden entgangen, bereits im Jahre 1880 durch eine von Grässe besorgte Neuausgabe („Die beiden ältesten lateinischen Fabelbücher des Mittelalters, des Bischofs Cyrillus Speculum sapientiae und des Nicolaus Pergamenus Dialogus Creaturarum, 148. Publikation des litterarischen Vereins zu Stuttgart) allgemein zugänglich gemacht worden und dokumentiert sich auf den ersten Blick als eine Sammlung von moralisierenden Lehrfabeln. Wie Ethé darin Prosa-Tenzonen erblicken will, ist mir vollständig unerfindlich; auch die von ihm wohl nur nach der vorausgeschickten Tabelle — die betreffenden Partieen dürfte er schwerlich selbst gelesen haben — zitierten Abschnitte: de sole et luna (1), de coelo et terra (6), de homine et muliere (121), de vita et morte (122) lassen sich in keiner Weise mit den entsprechenden Munâzarât zusammenstellen. Vermutlich liefs er sich durch die übrigens anzufechtende Benennung „dialogus" irreführen, die nur von den alten Drucken — und ein solcher stand Ethé ja zur Verfügung — gestützt wird, während fast sämtliche Handschriften jener Fabelsammlung den

weit angemessenereren Titel: „Liber de contemptu sublimitatis“ oder einfach „Contemptus sublimitatis“ beilegen (s. P. Rajna: Intorno al cosiddetto Dialogus Creaturarum im Giornale storico della Lett. ital. III 7 ff.).

Indem ich hiermit meine Besprechung der Selbachschen Arbeit beende, mufs ich zum Schlufs noch auf einen grofsen Übelstand derselben aufmerksam machen, und das sind die überaus häufigen, manchmal sogar sinnentstellenden Druckfehler, die, wenn auch in einem besondern Verzeichnis zusammengestellt, gerade nicht dazu beitragen, die Lektüre der Schrift zu einer genufsreichen zu machen. Einen Fehler, der mir noch aufgefallen ist, will ich nicht versäumen nachzutragen: Seite 27 Zeile 8 von oben ist zu lesen Romania IX 311 ff. statt III 569, welch letztere Zahl zu dem Zitat aus der Anglia gehört. — Doch hindert jener Mifstand natürlich nicht, den Wert und die Tüchtigkeit der Selbachschen Untersuchung voll und ganz anzuerkennen. Möge er ihr recht bald die von ihm p. 117 in Aussicht gestellte Arbeit über die altfranzösischen Streitgedichte folgen lassen.

Berlin. Wilhelm Greif.

SCHIPPER J.: William Dunbar. Sein Leben und seine Gedichte in Analysen und ausgewählten Übersetzungen nebst einem Abrifs der altschottischen Poesie. Berlin, Oppenheim 1884. XVIII, 412 S. 8⁰. 7 Mk.

Die Gestalt des altschottischen Dichters William Dunbar war für die meisten von uns früher nicht viel mehr als ein litterarhistorischer Schemen. Das Wenige, was wir durch Warton von ihm erfahren, genügte nicht, uns seine dichterische Individualität zu erschliefsen. Laings Ausgabe der Werke des Dichters war schwer zugänglich. Überdies machte der schwerverständliche Dialekt der Gedichte dem Leser, der ihn nicht studiert hatte, soviel Mühe, dafs er nicht sehr zum Genufs der poetischen Schönheiten von Dunbars Dichtungen gelangte.

Durch Schippers Buch haben wir nun den Dichter mit und in seinen Schöpfungen kennen gelernt, und ein lebensvolles Bild von ihm gewonnen, soweit es sich aus den dürftigen biographischen Nachrichten, die von Schipper mit grofsem Fleifs gesammelt und gesichtet sind, und aus seinen nicht umfangreichen Gedichten, die zum teil in geschickter Übersetzung wiedergegeben und mit feinem Verständnis für die geistige Entwicklung des Dichters in eine chronologische Ordnung gebracht sind, überhaupt gewinnen läfst. Wir sehen ihn in seiner Jugend, übermütig und ausgelassen, als Schalk in der Mönchskutte,

als Landfahrer und Ablafskrämer in England und Frankreich; wir sehen ihn dann als Günstling und Gefährten König Jakobs IV. von Schottland, als Vertrauter seiner galanten Abenteuer, als Sekretär und Hofpoet; wir lernen ihn als eifrigen und loyalen Diener seines Herrn kennen, der indefs bisweilen auch mit Freimut auf die Schwächen des Königs und auf Übelstände am Hofe und im Lande aufmerksam macht; wir merken an seinen Dichtungen, wie allmählich seine Lebensauffassung ernster und düsterer wird, wie es ihm immer schwerer fällt die übernommene Rolle des amüsanten Gelegenheitsdichters durchzuführen, wie er sich abmüht, den trivialen Hofbegebenheiten eine poetische, oder wenigstens humoristische Seite abzugewinnen; wiederholt erscheint er uns dann in der kläglichen Rolle des Bittstellers, der über Zurücksetzung klagt und demütig nur um eine bescheidene Pfarre bittet und immer wieder vertröstet, immer wieder abgewiesen wird. Über seinen Lebensabend erfahren wir nichts, aber wir dürfen vermuten, dafs Dunbar nach dem Tode seines Gönners, Jakobs IV., einsam, verlassen, wohl in Dürftigkeit gelebt hat. Ernst und düster klingen seine spätesten Gedichte; sie ergehen sich in Klagen über die Eitelkeit der Welt, in Reue über ein übel angewandtes Leben. In der Abfassung frommer, geistlicher Lieder scheint der Dichter Trost und Erbauung gesucht zu haben.

Es ist im Ganzen ein melancholiches Lebensbild, das sich uns entrollt: Pegasus vor eine prächtige Staatskarosse gespannt, ein bedeutendes Talent, in eine scheinbar glänzende, in Wirklichkeit aber unerspriefsliche Laufbahn gedrängt, in der es sich nicht frei und naturgemäfs entwickeln konnte, sondern sich zwecklos abmattete. Ohne Zweifel lag Dunbars Begabung mehr nach der Richtung der humoristisch-satirischen, realistischen Dichtungsweise; als Hofdichter aber mufste er in dem konventionellen, idealisierenden, allegorisch-phantastischen Stil schreiben, der damals Mode war. Dadurch erhält seine ganze Poesie etwas Zwiespältiges, Zerrissenes. Ein schneidender Gegensatz besteht zwischen den konventionellen und den subjektiven Dichtungen wie zwischen schönen Träumen und häfslicher Wirklichkeit. In den höfischen Dichtungen werden wir in ein paradiesisches Wunderland versetzt, wo alles von Gold und Edelsteinen glänzt und funkelt, wo die Vögel die süfsesten Lieder singen, und die Blumen wonnige Düfte aushauchen, wo schöne Frauen in prachtvollen Gewändern lustwandeln, wo tapfere Ritter sich vergeblich mit goldenen Schilden vor Amors Pfeilen zu schützen suchen. In den realistisch-satirischen Gedichten dagegen sehen wir das graue, neblige Schottland, wie es wirklich war und ist, die alte Stadt Edinburg mit ihren engen, krummen, schmutzigen Gassen, wir hören das Gezänk der Fischweiber, das Geschwätz der Spiefsbürger, das Fluchen der Betrunkenen, oder wir werden in die Klöster unter ausgelassene, sittenlose Mönche geführt, oder an einen Gerichtshof, wo Lug und Trug herrscht, Parteilichkeit und Bestechlichkeit an der Tagesordnung sind, oder wir erfahren, wie lockere Zucht am Königshofe besteht, wie roh der Ton bei

Turnieren und Tanzgesellschaften ist. Wahrscheinlich hat der Dichter in seinen realistischen Dichtungen etwas zu sehr grau in grau gemalt, wie andererseits in seinen phantastischen zuviel Rosenrot und Himmelblau gemischt. Für den Litterarhistoriker und Geschichtsforscher aber sind die ersteren von besonderem Interesse, mehr noch als die letzteren, auf denen sein Dichterruhm bei den Zeitgenossen und spätern Geschlechtern beruhte. Die realistisch-satirischen Gedichte zeigen uns den Menschen Dunbar, wie er gedacht und gefühlt hat, und schildern in lebhafter Darstellung die Umgebung, in der er gelebt hat.

Dunbars Dichtkunst hat sich im Anschlufs an Chaucer, Gower, Lydgate entwickelt. Namentlich Lydgates prunkhafter Stil mit seinen „aureate terms“ scheint auf den unseres Dichters eingewirkt zu haben; ja selbst bei den humoristisch-satirischen Gedichten dürften die des Mönches von Bury als Vorbilder gedient haben. Leider ist Schipper auf den Zusammenhang mit älterer englischer Dichtung, auf den er S. 356 ff. hinweist, nicht näher eingegangen. Allerdings hat der Verfasser Recht, wenn er die Originalität Dunbars in Bezug auf die Erfindung seiner poetischen Stoffe hervorhebt. Aber im Versbau und Stil, in der allegorischen Darstellung, in der Einkleidung seiner poetischen Stoffe war er doch wesentlich Nachahmer. Um so eingehender behandelt Schipper in der Einleitung die Entwicklung der schottischen Poesie bis Dunbar und in einem Anhange den einzigen bedeutenden Nachfolger unseres Dichters, David Lyndsay; er hat so sein Buch zu einem Abrifs der altschottischen Poesie erweitert, in welchem die Gestalt Dunbars mit Recht den Mittel- und Glanzpunkt bildet.

Kiel. Gregor Sarrazin.

Nachrichten.

Indem L. Geiger so freundlich ist, in seiner Besprechung der Philosophischen Weltanschauung der Gegenwart mir etwas von Montaignes esprit primes autier zuzusprechen (S. 123), verwundert er sich, dafs ich diesen geistvollen Schriftsteller nicht berührt habe. Das ist aber Bd. I, S. 64–67 geschehen. Wenn Geiger die neueste Brunolitteratur vermifst, so erklärt sich dies wohl daraus, dafs das englische Buch Life of Giordano Bruno by J. Frith, London 1887, dasselbe ist, welches ich als eine ausführliche und verdienstreiche Arbeit von Isabella Oppenheim erwähnt. Die geistvolle Frau hat aber vorgezogen, ihren englischen Mädchennamen auf den Titel des Werkes zu setzen. Ich erwähne hierbei, dafs die Religionsphilosophie von Campanella eine gute Darstellung in der deutschgeschriebenen Doktordissertation des Italieners Giovanni Santi Felici (Halle 1887) gefunden hat; prinzipiell stimmt er mit meiner Auffassung überein, führt aber die Sache durch die Spezialuntersuchung weiter. Solche Behandlung einzelner Fragen aus der Philosophie der Renaissance ist wünschenswert. Moriz Carriere.

Als eine treffliche Probe der neuesten Entwickelung deutscher Übersetzungskunst hat Wilhelm Storck den nun abgeschlossenen sechs Bänden seines Camoens die Verdeutschung von „hundert altportugiesischen Liedern“ (Münster, Ferd. Schöningh 1885) und „ausgewählte Sonette von Anthero de Quental (1887) folgen lassen. Den Sonetten ist ein höchst fesselnde rautobiographischer Bericht des berühmtesten der lebenden portugiesischen Dichter, geb. 1842, beigegeben, der zugleich eine Geschichte des neueren Einflusses des „Germanismus“ auf das geistige Leben Portugals enthält; (vgl. Reinhardstoettner „Aufsätze“ und Abhandlungen, Berlin 1887). M. K.

Auf demselben Wege, auf dem sich seiner Zeit gelehrtes Fachwissen aus der romanischen in die germanische Welt verbreitete und mit diesem ist oft auch volksmäfsiges Wissen, Sage und Dichtung übertragen worden. Es ist also gewifs der Mühe wert, solchen Wegen nachzuspüren. In der Untersuchung „der Paradiesgarten der altdeutschen Genesis“ (Wien 1886) weist Oswald Zingerle nach, dafs eine Erweiterung des Genesisberichtes in einem mittelhochdeutschen Gedicht nicht, wie W. Scherer geäufsert, dem Streben zu danken sei, gelehrtes, anderwärts geholtes, botanisches Wissen einfliefsen zu lassen; sondern dafs in dem Paradiesgarten der deutsche Bauerngarten kopiert sei, wie er schon in Karls des Grofsen oft angezogenen cap. de vill. geordnet erscheint. Zu den von Zingerle beigebrachten Namensbestimmungen lassen sich kleine Ergänzungen und Bestätigungen beibringen; so für balsamita aus dem Voc. opt. die Bedeutung Brunnemüntz; für paeonia ebendaselbst Bertram, aus einem späteren Index latinit. nardus rusticus = Haselwurz, Baldrian. Oskar Brenner.

Die Bearbeitungen der Geschichte von dem Bergmann von Fahlun sind von Gg. Friedmann als Thema einer Dissertation (Berlin 1887) in ihrem Abhängigkeitsverhältnis von den dänisch-schwedischen Berichten (1720) und G. H. v. Schuberts Erzählung dargestellt worden. Mit Ausnahme einer italienischen Dichtung gehören alle Bearbeitungen Hebel, Rückert, Öhlenschläger, C. T. A. Hoffmann der deutschen Litteratur an. Franz v. Holsteins Oper „der Haideschacht“ hat neuerdings der Geschichte weitere Verbreitung verschafft.

In seiner verdienstvollen Studie über Klingers philosophische Romane hat Franz Prosch schon 1882 ihren Gedankengang und vor allem ihren Zusammenhang mit Rousseaus Emile darzustellen unternommen. Gg. Josef Pfeiffer hat diese Untersuchung nun für

„Klingers Faust“ (Würzburger Dissertation 1887, 108 S. 8°.) weiter durchgeführt, indem er die Quellen Klingers in einzelnen nachzuweisen suchte und, hauptsächlich auf stilistische Gründe sich stützend, die Abfassungszeit des Werkes für eine frühere Lebensperiode Klingers nachzuweisen strebte.

Das zweite der „litterarischen Volkshefte“ (Berlin, R. Eckstein Nachfolger) enthält eine Studie von Leo Berg, „Henrik Ibsen und das Germanentum in der modernen Litteratur“ (48 S.). Der norwegische Dichter und seine Dramen sind seit kurzem Gegenstand eines heftig geführten litterarischen Streites geworden, der, wie es scheint, noch lange Zeit währen wird. Ibsens Bedeutung wird nur richtig gewürdigt werden können, wenn die Entwickelung der modernen französischen Dramas den Ausgangspunkt der Betrachtung bildet. Bergs Studie giebt, wenn sie auch im ganzen nicht völlig befriedigt, vielfach Anregung und beachtenswerte Bemerkungen. Der hier zur Geltung kommende Enthusiasmus für Ibsen ist jedenfalls berechtigter, als die hämisch blinde Verkleinerungssucht, deren R. Woerner mit seinen Angriffen auf Ibsen in der Münchner allgemeinen Zeitung Nr. 305—311 sich soeben schuldig gemacht hat. M. K.

Als ein neuer Beleg für den Eifer, mit welchem man in Frankreich sich dem Studium der deutschen Litteratur widmet, ist le théatre en Allemagne, son origine et ses luttes von Ida Brüning (Paris, Librairie Plon XII, 295 S.) zu erwähnen. Ein gewandt geschriebenes Werk ohne selbständigen Wert aus älteren Werken kompiliert. Die unverbürgten Anekdoten, von denen die deutsche Theatergeschichte wimmelt, werden kritiklos wiederholt. Lapommerays Vorrede ist recht amüsant geschrieben.

Wilhelm Creizenach.

Das von K. v. Reinhardstoettner und K. Trautmann herausgegebene Jahrbuch für Münchener Geschichte (München, Lindauersche Buchhandlung 1887) enthält unter anderen die ersten überhaupt zuverlässigen Mitteilungen über den ersten deutschen Odysseeübersetzer, 1537, den Münchener Stadtunterrichter Simon Schaidenreisser. Die Umarbeitung dieser Übersetzung, Frankfurt 1570, wie andere Arbeiten Schaidenreissers sind auch in der 2. Auflage von Goedekes Grundrifs nicht erwähnt. Eine eingehendere Untersuchung der für die Geschichte der deutschen Übersetzungskunst so wichtigen Werke stellt Reinhardstoettner in Aussicht. M. K.

Jakob Grimm und Karl Goedecke.

Bei Veröffentlichung der Briefe J. und W. Grimms an G. H. Pertz (in der wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung 1882 vom 12.—19. November und in Zachers Zeitschrift Bd. XVI S. 231—251) hatte der inzwischen bereits verstorbene Bibliothekar Dr. H. Müller hierselbst drei Briefe nicht abdrucken lassen, weil, wie er angab, „zwei derselben blofse Einladungen zu Gesellschaften enthalten, ein dritter Brief sich auf die persönlichen Verhältnisse eines noch heute lebenden, als akademischer Lehrer hochgeschätzten Mannes bezieht.“ Diesen dritten Brief hatte ich mir seinerzeit aus Dr. Müllers Nachlafs abgeschrieben. In den Beziehungen der Brüder Grimm zu Hessen (Bd. II, S. 144 Anm. zu Bd. I, S. 11) habe ich auch bereits kurz angedeutet, dafs er eine warme Empfehlung des nun auch am 28. Oktober in Göttingen so plötzlich verstorbenen Professors Dr. Goedeke, des bekannten hochverdienten Litterarhistorikers an seinen Landsmann Pertz enthalte. Als ich damals bei dem verehrten Göttinger Kollegen anfragte, ob er gegen

eine etwaige Veröffentlichung des Briefes Bedenken hege, glaubte ich aus seiner Antwort entnehmen zu sollen, dafs er einen Abdruck bei seinen Lebzeiten nicht wünsche. Jetzt aber, wo auch er der grofsen Gemeinde angehört, dürfte eine Mitteilung desselben wohl angezeigt erscheinen. Gereicht der Inhalt des Briefes doch gleicherweise dem Empfehlenden wie dem Empfohlenen zur Ehre. Dem Abdrucke selbst vermag ich noch einen von Goedeke selbst herrührenden Kommentar beizufügen, den ich seinem vorerwähnten Brief vom 1. Juli 1885 entnehme und welcher jedenfalls von Interesse für die vielen Freunde beider Gelehrten sein wird.

Marburg i. H. Edmund Stengel.

Lieber Pertz,

ich habe nun ein schreiben von Sybel erhalten. bis zum september ist noch lange hin; wäre es aber nicht passend unsern minister hier eine anzeige von dieser sogenannten ernennung zu machen, zur verhütung möglicher misverständnisse?

Steht es in Ihrer gewalt etwas für einen armen mann zu thun, der dazu Ihr landsmann ist? Gödeke zu Celle steckt in tiefer noth, an Ihrer bibliothek sind neulich mehrere stellen offen geworden, und obwohl ich mir denken kann, dass es nicht an competenten fehlt und an solchen, die vorrücken wollen, so läge doch eine art pflicht vor, einem in der literatur bewanderten und bewährten, der treffliche bibliothekarische dienste leisten könnte, beizuspringen. Gödeke hat, um leben zu können, nicht nur das honorar seiner letzten werke (Gengenbach und grundriss zur deutschen dichtung) aufgezehrt, sondern auch seine gesammelten bücher, was ihm schwer ans herz ging, verkaufen müssen. noth und kummer haben ihn aufs krankenbett geworfen, ein lichter blick von hoffnung könnte ihn vielleicht retten und erhalten. Ich weiss nicht, ob man die durch Olshausens berufung jetzt ledige bibliothekarstelle in Königsberg als anhang einer professur betrachtet, und noch weniger ob Gödeke sich zum docenten eignet, sonst wäre vielleicht auch auf diesem punkt zu helfen.

Ihr

7. december 1858. Jacob Grimm.

Die auf vorstehenden Brief bezügliche Stelle aus Goedekes Zuschrift an mich vom 1. Juli 1885 lautet:

. . . . Der Veröffentlichung des an mich gerichteten Briefes Jakob Grimms habe ich nichts in den Weg zu legen. . . , Anders scheint es mir bei dem Briefe Grimms an Pertz zu stehen. Als Grimm denselben schrieb war ich seit Monaten kränklich und glaubte mein Ende nahe. Da mag ich kläglicher an ihn geschrieben haben, als ich hätte tun sollen. Aber der vollkommene Hypochonder, der ich damals war, wird die Tragweite nicht berechnet haben. Jakob Grimm, der mich in Celle besucht hatte, (1855) und mit dem ich seit 1837 in Briefwechsel stand, hat dann seinerseits aus Herzensgüte etwas dunklere Farben gewählt als nötig war. Meine Bibliothek hatte ich im Sommer 1858 verkauft, weil mich die 5—6000 Bände an Celle banden und weil ich von da fort wollte, um gröfseren Verkehr und reichere litterarische Hülfsmittel, an denen beiden es in Celle fehlte, zu finden. Dafs Grimm, ohne mein Wissen, so wohlwollend für mich zu wirken versucht hat, macht seinem Herzen Ehre und verpflichtet mich ihm noch im Grabe zu Dank. Aus diesem Gesichtspunkte hätte ich gegen die Veröffentlichung des Briefes nichts zu erinnern, wenn Sie dieselbe für angemessen halten. — Briefe von Jakob habe ich sehr viele, doch mag ich dieselben nicht an die Oeffentlichkeit bringen, da sie mehr intimer Natur sind, als von allgemeinerem Charakter. . . . .



Zeitschrift

für

Vergleichende Litteraturgeschichte und Renaissance-Litteratur.

Herausgegeben von

Dr. Max Koch, Professor an der Universität Marburg i. H.

und

Dr. Ludwig Geiger, Professor an der Universität Berlin.

Neue Folge. — Ersten Bandes viertes Heft.



BERLIN 1888
DRUCK UND VERLAG VON A. HAACK
NW, Dorotheen-Strasse 55.

INHALT.

Abhandlungen.

Neue Mitteilungen.

Vermischtes.

Besprechungen.

Vergleichende Studien zu Heinrich von Kleist.

Von

Richard Weissenfels.

II.*)

Kleist und Novalis.

Es ist nicht schwer, zwischen der Gedankenrichtung Kleists und Novalis' noch weitere Parallelen zu ziehen, ihre Charaktere und ihre Auffassung des Lebens fordern bei tieferem Eindringen überall zur Vergleichung heraus, so verschiedenartig auch der Eindruck ist, den beide bei der ersten Bekanntschaft machen.

Beiden gemeinsam ist eine eiserne Konsequenz in der Entwicklung der Gedanken, die sie einmal gefafst haben. So kamen beide, wie wir gesehen haben, zum Extrem des Fichteschen Idealismus. Für Novalis wird uns diese Konsequenz nicht nur im Denken, sondern auch im Handeln ausdrücklich von Just (Novalis' Schr. III S. 12) bezeugt, sie machte ihn sogar zum Lobredner des Robespierreschen Schreckenssystems und der päpstlichen Alleinherrschaft. Die mafslose Kühnheit in der Steigerung der Gedanken mancher Fragmente bis zu einer Spitze, auf der uns schwindelt, erklärt sich hieraus, denn „hatte er einmal einen paradoxen Satz gesagt, so gab er ihn nicht auf und machte dann auch wohl den Sophisten" (Schr. III S. 44). In der Lebensführung fehlte Kleist diese Konsequenz, wiewohl er sie als Ideal aufstellte (vgl. z. B. Briefe an Ulrike S. 17 ff.), in Gedanken und Dichtung tritt sie um so greifbarer hervor. Ich erinnere nur an seine extremen Begriffe von Freundschaft, an seine Gleichnisse, in denen er das Festhalten am einmal aufgestellten Bild bis zur Ermüdung der Phantasie des Lesers treibt, an Michael Kohlhaas' unbeugsames Rechtsgefühl, an die Liebesproben, die Wetter v. Strahl seinem Käthchen auferlegt bis zu peinlicher Wirkung auf Leser und Zuschauer und an viele andere Scenen

*) Vgl. Zeitschrift f. vergl. Litt.-Geschichte S. 272—294.

seiner Dichtungen, denen eben die Konsequenz ihr eigentümliches Gepräge giebt.*)

Gemeinsam ist Novalis und Kleist ferner das Streben nach „Bildung“ und der Begriff, den sie damit verbanden (vgl. z. B. Kleists Briefe an seine Braut S. 133. 153. 224 und diesen Aufsatz S. 316), sowie die immer wiederholte Betonung dieses Strebens in aufmerksamer, grübelnder, quälerischer Selbstbeobachtung, Selbstüberwachung von frühester Jugend an bis zu ihrem Tode. Ich verweise hier nur auf einige Stellen, da es zu viel Raum erfordern würde sie herzusetzen, für Novalis z. B. auf Friedrich v. Hardenberg, eine Nachlese S. 32. 36. 40. 43. 44. 50 ff. 101, auf Haym, Romantische Schule S. 354, für Kleist auf die Bemerkungen in den Briefen an seine Braut, in welchen er Liebe und Bildung als seine Lebenszwecke verherrlicht oder mit dem ihm angeborenen Streben nach allseitiger Vervollkommnung seines Wesens die Unmöglichkeit ein Amt anzunehmen begründet (z. B. S. 97. 109. 164), vor allem kommt aber für ihn ein Brief an seinen früheren Hauslehrer Martini (vgl. Auszüge bei Brahm S. 12—14**) in Betracht, dessen Vergleichung mit einem Brief des Novalis an seinen Vater (Fr. v. Hardenberg, eine Nachlese S. 27—38) die Verwandtschaft beider Charaktere nach dieser Seite in helles Licht setzt.

Es liegt ein didaktischer Zug in beiden Dichtern und denselben richten sie nicht nur, wie eben gezeigt, gegen sich selbst, sondern beide auch gegen alle Personen, zu denen sie in ein näheres Verhältnis treten, so Novalis***) besonders gegen seine Brüder, Kleist gegen

*) Solche Scenen sind wahrscheinlich in ähnlicher Weise entstanden, wie Kleist nach seiner eigenen Angabe Gedanken „verfertigt“ hat. Er schreibt darüber Werke IV S. 283: „Aber weil ich doch irgend eine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, dafs die Erkenntnis zu meinem Erstaunen mit der Periode fertig ist.“ Vgl. damit den eben citierten Ausspruch Justs über Novalis' Methode der Gedankenentwicklung (Nov. Schr. III S. 44).

**) Vgl. jetzt auch Kleists Werke IV S. 267 ff.

***) Ich benutze die Gelegenheit, auf eine neue Schrift über Novalis aufmerksam zu machen, von Dr. A. Schubart, Novalis' Leben, Dichten und Denken. Gütersloh, 1887. (Druck und Verlag von C. Bertelsmann. XII, 466 S. 8°. M. 5.) Die Absicht dieses Buches geht nach zwei Seiten: erstens alles, was bisher über Novalis veröffentlicht ist, zu einer Darstellung seines Lebens und Wirkens zusammenzufassen, also auch sehr wichtige Publikationen, besonders von Briefen, welche Haym und Dilthey in ihren Abhandlungen über Novalis noch nicht haben benutzen können, mit heranzuziehen, und zweitens,

Ulrike und beide am auffallendsten gegen ihre Bräute. Von Kleist ist die letztere Eigentümlichkeit bekannt genug, die Briefe an seine Braut enthalten fast auf jeder Seite Belegstellen. Er will das Mädchen zu derselben Vollkommenheit, der allseitigen Erfüllung seiner natürlichen Bestimmung ausbilden, wie sich selbst, ja nach S. 99 der Briefe scheint er sogar beabsichtigt zu haben, ihr in irgend einer Dichtung sein Ideal einer Gattin als Muster aufzustellen. Die Liebe tritt oft ganz hinter diesen didaktischen Gesichtspunkt zurück und man vergifst, dafs der Schreiber der Bräutigam seines Bildungsobjektes ist. Von Novalis haben wir keine Briefe an seine Braut, aber wir dürfen aus seinen anderen Briefen Schlüsse ziehen auf die Natur seines Verhältnisses zu ihr und besonders aus der Äufserung, die er nach ihrem Tode tat (Friedr. v. Hardenberg Nachl. S. 135): „Jetzt weifs es Sophie, dafs der Wunsch sie zu besitzen der zweite in meinem Gebet für sie war, denn ihre Vervollkommnung, sie selbst lag mir am meisten am Herzen".

Wie Kleist, so sah auch Novalis in der Gründung einer Familie das höchste Glück seines Lebens. Ich erinnere für den letzteren an Raich, Novalis' Briefwechsel S. 5: „Meine Geschwister brauchen nach dem Tode ihres Vaters auch einen Vater. Diese häusliche Familien-

Novalis als einen gläubigen Christen zu erweisen. Die erste Absicht ist durchgeführt. Schubart verfolgt die einzig richtige Methode bei Erklärung der vielfach sehr dunklen, mystischen Aussprüche des Novalis, die Rätsel zu lösen, den Kern der Gedanken herauszufinden durch Heranziehung von Parallelstellen aus den Werken und Briefen oder von bestimmten Lebenserfahrungen des Dichters. Das gröfsere Material welches ihm dabei durch die neueren Publikationen aus der romantischen Litteraturperiode zu Gebote stand, ist sorgfältig, fleifsig und vorsichtig benutzt, aber nach meiner Ansicht noch lange nicht erschöpft. Novalis war trotz seines Tiefsinnes eine Augenblicksnatur, wie fast alle Romantiker, er schwankt fortwährend zwischen Extremen, viele seiner Aussprüche, besonders seiner Fragmente sind offenbar weiter nichts als Reflexe augenblicklicher Eindrücke von Personen, Schriften oder Erlebnissen. Daher die vielen Widersprüche in seinen Schriften, hier läfst sich, glaube ich, vieles mit Hülfe des reichen Materials, über das wir jetzt für das Leben und die Gedanken des Novalis gebieten, auf ganz bestimmte Anlässe zurückführen. Schubarts Tendenz geht aber vielmehr dahin, die Widersprüche in den Schriften des Novalis zu beseitigen, aufzulösen in die Harmonie einer völlig ausgebildeten geschlossenen Weltanschauung. Dadurch läfst er sich verleiten, manches miteinander in Übereinstimmung bringen zu wollen, was sich nun einmal nicht vereinigen läfst. Das ist besonders der Fall in den Abschnitten, welche über die Stellung des Novalis zum Christentum handeln. Auf die geistlichen Lieder und die religiösen Fragmente des Dichters wird in dem Buch besonderes Gewicht gelegt, denn als zweite Hauptabsicht desselben wird, wie gesagt, S. 193 ausgesprochen, die Übereinstimmung der Novalis'schen Weltanschauung

bestimmung ist ganz die meinige“ oder S. 121: „Nur Familien können Gesellschaften bilden, der einzelne Mensch interessiert die Gesellschaft nur als Fragment und in Beziehung auf seine Anlage zum Familiengliede“ und andere Aussprüche, die in der Nachlese (Friedr. v. Hardenberg S. 229—230) zusammengestellt sind. Der Staat, ja sein Ideal vom künftigen Zustande der Menschheit erscheint ihm unter dem Bild einer Familie als der natürlichsten und schönsten Form, die er sich denken kann (vgl. Haym, Romant. Schule S. 343. 346). Die gleiche Auffassung der Bestimmung des Menschen vertritt Kleist Ulrike gegenüber in den Briefen S. 22: „Das Leben, welches wir von unsern Eltern empfingen, ist ein heiliges Unterpfand, das wir unsern Kindern wieder mitteilen sollen“, S. 75: „Ich habe keinen andern Wunsch, als zu sterben, wenn mir drei Dinge gelungen sind: ein Kind u. s. w.“ Seiner Braut wiederholt er beständig, er wolle nichts als Freiheit, ein eigenes Haus und sie (vgl. Briefe S. 200. 209), ja die Art, wie er sich sein Eheglück ausmalt, ist sogar verhängnisvoll für sein ganzes Leben geworden als einer der Gründe, die ihn verhinderten, ein Amt anzunehmen (vgl. Briefe an seine Braut S. 110. 129. 224).

Mit solchen Überzeugungen zusammen hängt die Ansicht beider Dichter von der Bestimmung des Weibes, über die sich auch inter-

---

mit der strenggläubigen christlichen zu erweisen. Diesen Versuch mufs ich als einen mifsglückten bezeichnen. Es ist dem Verfasser nicht gelungen die Behauptung Diltheys zu widerlegen, dafs das Christentum des Novalis mit dem orthodoxen Kirchenglauben nur wenig gemein habe. Die Religion des Novalis, wie der älteren Romantiker überhaupt, ist ja im Grunde nichts anderes, als religiös gefärbte Naturphilosophie. Nur da, wo sich mit ihren mystischen Phantasien Ideen oder geschichtliche Tatsachen des Christentums begegneten, nahmen sie dieselben in ihre Weltanschauung und den philosophischen oder poetischen Ausdruck derselben auf. Bei Novalis ist das unter dem Einflufs seiner herrenhutischen Erziehung allerdings in reichlicherem Mafse der Fall, als bei den übrigen Romantikern. Aber er ist deshalb noch immer kein gläubiger Christ im kirchlichen Sinn und ich sehe auch keinen Grund ein, weshalb man ihn durchaus dazu bekehren will. Schubart schränkt auch selbst seine dahin gehende Bemerkung mehrmals ein, besonders S. 151, er spricht von Pantheismus und anderen unchristlichen Elementen, welche die Strenggläubigkeit des Novalis etwas beeinträchtigten. Überhaupt ist die Unparteilichkeit anzuerkennen, mit welcher der Verfasser trotz der ausgesprochenen orthodoxen Tendenz seinen Stoff behandelt. Das Buch behält dadurch trotz dieser Tendenz seinen bedeutenden litteraturgeschichtlichen Wert im Unterschied von so manchen litterarischen Veröffentlichungen, die jetzt von katholischer Seite geschehen.

Besonders gelungen ist die Analyse und Erläuterung des „Heinrich v. Ofterdingen“, eine litterarhistorische Tat ersten Ranges. Mit Recht wird an mehreren Stellen, so S. 326 gegen Hettner, die Doppelnatur des Novalis energisch betont, sein gesundes Ergreifen

essante Parallelaussprüche bei ihnen finden. Novalis sagt Schr. II S. 241: „Das schöne Geheimnis der Jungfrau, das sie eben so unaussprechlich anziehend macht, ist das Vorgefühl der Mutterschaft, die Ahnung einer künftigen Welt, die in ihr schlummert und sich aus ihr entwickeln soll“. Damit ist zu vergleichen, was Kleist an Ulrike schreibt S. 21: „Du wolltest nie Gattin und Mutter werden? Du wärst entschieden, Deine höchste Bestimmung nicht zu erfüllen, Deine heiligste Pflicht nicht zu vollziehen?“ an seine Braut S. 85: „Deine Bestimmung, liebe Freundin, oder überhaupt die Bestimmung des Weibes ist wohl unzweifelhaft und unverkennbar; denn welche andere kann es sein, als diese, Mutter zu werden und der Erde tugendhafte Menschen zu erziehen?“ und derselbe Gedanke noch poetischer und mit gröfserer Wortfülle ausgeführt S. 101 in dem Abschnitt: „O lege den Gedanken wie einen diamantenen Schild um Deine Brust: ich bin zu einer Mutter geboren!“

Auch die Neigung des Novalis, die ich bereits im ersten Abschnitt dieses Aufsatzes besprochen habe, das Physische durch das Psychische und umgekehrt zu erklären, tritt bei Kleist vielfach hervor. Sie beruht bei Novalis zum Teil auf seiner Ansicht vom Zusammenhang zwischen Seele und Körper des Menschen und wir fanden dieselbe wieder in

---

des praktischen Lebens neben seiner übersinnlichen Schwärmerei, die plastische Anschaulichkeit mancher Schilderungen neben der Verschwommenheit anderer.

Zweifellos richtig und neu ist die Ausführung S. 404 ff., dafs im Märchen des „Ofterdingen“ beim Flammentod der Mutter dem Dichter der Versöhnungstod Christi vorgeschwebt habe. Ich erwähne das ausdrücklich deshalb, weil der Verfasser hier nach meiner Meinung im Gegensatz zu andern Stellen in der Heranziehung des christlichen Dogmas nicht weit genug gegangen ist. Die Erläuterung der Vorgänge, welche mit dem Tod der Mutter zusammenhängen, ist mir eine zu gezwungene. Wenn die Flammen des Scheiterhaufens der Mutter nach dem Märchen an der Sonne Licht saugen, bis diese als ausgebrannte Schlacke ins Meer fällt, so erinnert das an die Erzählung der Bibel, dafs beim Tode Christi die Sonne ihren Schein verlor. Und wenn im Märchen nach der Gründung des ewigen Friedensreiches die Seligen den köstlichen Trank geniefsen, in welchem die Asche der Mutter aufgelöst ist und durch welchen sie „der freundlichen Begrüfsung der Mutter in ihrem Innern gewifs werden“, so liegt darin nach meiner Ansicht eine Beziehung auf das Abendmahl, defsen Mysterium ja Novalis überhaupt lebhaft beschäftigte.

Doch ich kann mich auf Einzelnes hier nicht weiter einlassen. Die Versuchung läge allerdings nahe. Das Buch greift tief in das Wesen der ganzen Romantik hinab und regt viele Fragen über dieselbe an, welche noch immer der endgültigen Lösung harren.

Energischen Protest sehe ich mich leider genötigt gegen die Darstellungsweise Schubarts zu erheben. An Wärme für seinen Gegenstand fehlt es ihm nicht. Um so

einem Briefe Kleists an seine Schwester Ulrike (S. 285 des I. Teiles dieses Aufsatzes). Zu vergleichen ist hier auch, was er an seine Braut (Briefe S. 148) schreibt von dem Äufseren, „das sich in der Seele gründet, von ihr ausgehen mufs." Aber Novalis wie Kleist gehen weiter, sie setzen überhaupt die äufsere, physische Welt zu der inneren, moralischen in Beziehung, suchen sie wechselseitig durcheinander zu erklären. Für Novalis giebt Haym, Romantische Schule S. 366—367 Beispiele genug, für Kleist ist besonders auf die Briefe an seine Braut aus Würzburg zu verweisen, in denen er für jede Naturerscheinung, jedes Landschaftsbild eine Analogie in seinem eigenen oder dem menschlichen Leben überhaupt findet (vgl. besonders S. 103 ff.), sowie auf den Unterricht, den er seinem Mädchen in dieser Methode erteilt (vgl. besonders Briefe S. 121 ff.). Dieselbe ist nicht nur eine Betätigung seiner dichterischen Phantasie, sie beruht auf der Überzeugung, welche er z. B. in den Werken IV S. 275 ausspricht: „Es waltet ein gleiches Gesetz über die moralische, wie über die physische Welt" (vgl. auch ebenda S. 277. 285. 351).

Am charakteristischsten für beide Dichter und deshalb in ihrer Übereinstimmung am auffallendsten sind ihre philosophischen Betrachtungen über den Tod, die sich bis zur Todesbegeisterung steigern. Fr. Schlegel hat diese Eigentümlichkeit für Novalis richtig empfunden, wenn er an ihn schreibt, (Raich, Novalis' Briefwechsel S. 130): „Vielleicht bist Du der erste Mensch in unserem Zeitalter, der Kunstsinn für den Tod hat." Ich kann hier nur die Hauptpunkte des Gedankenganges und einige wenige erläuternde Aussprüche beider Dichter herausheben, die Belegstellen liefsen sich aus allen ihren Schriften und Briefen in Menge heranführen.

Zu Grunde liegt der ganzen Todesphilosophie eine gewisse Geringschätzung des Lebens. So sagt Novalis Schrift III S. 273: „Wer das Leben anders als eine sich selbst vernichtende Illusion ansieht, ist noch selbst im Leben befangen" und schreibt an seinen Vater (Nachlese S. 36): „Ich bin fest überzeugt, dafs man in der

---

wunderbarer ist es, dafs der Ausdruck nicht etwas lebendiger geworden ist. Die Darstellung hat etwas chronikenartiges. Der Verfasser liebt gar zu sehr die Parenthesen und überlange Perioden. Ich verweise nur auf einige der schlimmsten Satzungeheuer: S. 92—93. 171. 238. 241—242. 295—296. Es bleibt einem da nichts anderes übrig, als es mit dem Biographen ebenso zu machen wie mit Novalis selbst, d. h. viele seiner Sätze, nachdem man sie zu Ende gelesen, wieder von vorn anzufangen, um das Verständnis zu gewinnen.

Welt mehr verlieren kann als das Leben und dafs das Leben nur von uns seinen Reiz erhält, dafs es immer nur Mittel und fast nie Zweck sein darf und dafs man oft wenig verliert, wenn man von diesem Stern abtritt.“ Damit vergleiche man z. B. Kleists Bekenntnis an Ulrike in den Briefen S. 75 ff.; „Das Leben hat doch immer nichts Erhabneres, als nur dieses, dafs man es erhaben wegwerfen kann.“ Denselben Gedanken spricht er, z. T. auch mit denselben Worten gegen seine Braut aus (Briefe S. 202): „Das Leben ist das einzige Eigentum, das nur dann etwas wert ist, wenn wir es nicht achten. Verächtlich ist es, wenn wir es nicht leicht fallen lassen können, und nur der kann es zu grofsen Zwecken nützen, der es leicht und freudig wegwerfen könnte.“

Das irdische Leben ist danach nicht Selbstzweck, sondern nur eine Station auf der Reise nach einem Ziel, das aufser ihm liegt. Dieses sehen die beiden Dichter nun nicht einfach mit dem christlichen Dogma in einer künftigen himmlischen Existenz, sondern sie konstruieren sich eine Art Seelenwanderung. Novalis hat den Glauben an eine solche vor allem im „Heinrich v. Ofterdingen“ zum mystischen Ausdruck gebracht (vgl. darüber Diltheys Aufsatz, Preuss. Jahrb. XV S. 596 ff.), auch seine Braut Sophie lebte und starb in dieser Überzeugung. Von Kleist führe ich einige hierher gehörige Stellen aus einem Briefe an Rühle an (Bülow, Heinr. v. Kleists Leben und Briefe S. 241. 242): „Einen der Millionen Tode, die wir schon gestorben sind und noch sterben werden“, „Der Tod wird ein Viertel oder Drittel des Lebens dauern und gerade so lange braucht ein menschlicher Körper um zu verwesen“; und dann eine Spekulation nach Art des Novalis: „Vielleicht giebt es für eine ganze Gruppe von Leben noch einen eignen Tod, wie hier für eine Gruppe von Durchwachungen (Tagen) einen.“

Der Tod, das Ende des irdischen Lebens, ist nach solcher Lehre nur ein Übergang. So fafst ihn Novalis auf Schr. III, 271: „Unlust ist Mittel zur Lust, wie Tod Mittel zum Leben“, II S. 159: „Wenn unser körperliches Leben ein Verbrennen ist, so ist auch wohl unser geistiges eine Kombustion, der Tod also vielleicht eine Veränderung der Kapacität.“ Denselben Begriff eines blofsen Überganges verbindet Novalis auch in räumlicher Beziehung mit dem Tode z. B. Schr. III S. 296 ff.: „Der Geist ist das soziale, konzentrierende Princip. Nur ein Geist, eine Assoziation hat ihm das Dasein gegeben. Der Tod versetzt ihn in der grofsen Assoziation irgend wo anders hin, erweckt

ihn irgend wo anders", II S. 160: „Das Eigentumsrecht erlischt zu bestimmten Zeiten. Wenn aber der Körper ein Eigentum ist, wodurch ich mir die Rechte eines aktiven Erdbürgers erwerbe, so kann ich durch den Verlust dieses Eigentums nicht mich selbst einbüfsen. Ich verliere nichts, als die Stelle in dieser Fürstenschule und trete in eine höhere Korporation, wohin mir meine geliebten Mitschüler nachfolgen." Ganz die gleiche Anschauung liegt zu Grunde, wenn Kleist an Rühle schreibt (Brahm S. 224): „Komm, lafs uns etwas Gutes tun und dabei sterben. Es ist, als ob wir aus einem Zimmer in das andere gehen." Noch klarer tritt die Übereinstimmung beider Dichter zu Tage in den Aussprüchen, in welchen sie den Übergang bezeichnen als eine Verpflanzung auf einen andern Stern. Novalis sagt Schr. II S. 160: „Ritters Ansicht der Entstehung und Verschwindung der Stoffe giebt auch Licht über den Tod. Wer weifs, wo wir in dem Augenblicke anschiefsen, in dem wir hier verschwinden? Mufs denn auf allen Weltkörpern einerlei Art der Erzeugung sein? Der Einflufs der Sonne macht es wohl wahrscheinlich, dafs es die Sonne sein könnte, wo wir wieder abgesetzt werden." Damit vergleiche man Kleists Briefe an seine Braut S. 164: „Ich glaubte, dafs wir einst nach dem Tode von der Stufe der Vervollkommnung, die wir auf diesem Sterne erreichten, auf einem anderen weiter fortschreiten würden" und drei weitere einander sehr ähnliche Briefstellen: an Ulrike S. 43: „dafs, wenn ich hier keinen Platz finden kann, ich vielleicht auf einem andern Stern einen um so besseren finden werde", an seine Braut S. 112: „Und wenn ich auf dieser Erde nirgends meinen Platz finden sollte, so finde ich vielleicht auf einem andern Stern einen um so besseren" und Bülow, Kleists Leben S. 197: „Wenn Sie auf diesem Sterne keinen Platz finden können, der Ihrer würdig ist, so finden Sie vielleicht auf einem andern einen um so besseren."*) Dieser Übergang,

*) Solche Parallelstellen, wo ein ähnlicher Gedanke auch in ähnlicher Form ausgedrückt wird, finden sich öfter in Kleists Werken und Briefen. Schon im I. Teil dieses Aufsatzes S. 280 wurde der zweimalige Ausspruch über Ulrike „es läfst sich nicht an ihrem Busen ruhen" in verschiedenen Briefen angeführt, ferner oben S. 307 die ähnliche geringschätzende Bemerkung über das Leben in den Briefen an Ulrike S. 75 ff. und an seine Braut S. 202. Dazu mögen hier noch folgende Stellen erwähnt werden: Briefe an seine Braut S. 173: „Von ganzer Seele sehne ich mich nach Ruhe" = S. 187: „Ach ich sehne mich unaussprechlich nach Ruhe", Bülow, Kleists Leben S. 196: „Ich hoffe auf etwas Gutes, doch bin ich auf das Schlimmste gefafst. Freude giebt es auf jedem Lebenswege, selbst das Bittre ist auf kurze Augenblicke süfs" = S. 103: „Ich hoffe das Beste, wiewohl ich auch ohne Bestürzung an schlimme Folgen denke. Auch in ihnen ist Bildung," Bülow S. 192:



welchen der Tod beiden Dichtern bedeutet, erscheint schon in den meisten der angeführten Aussprüche als Fortschritt zu einer höheren Stufe, noch klarer z. B. bei Novalis Schr. II S. 166: „Alles ist von selbst ewig. Die Sterblichkeit und Wandelbarkeit ist gerade ein Vorzug höherer Naturen. Ewigkeit ist ein Zeichen geistloser Wesen. Die Vollendung ist die Synthesis von Ewigkeit und Zeitlichkeit", ferner S. 270: „Wir springen wie ein elektrischer Funken in die andere Welt hinüber. Zunahme der Kapacität. Tod ist Verwandlung, Verdrängung des Individualprinzips, das nun eine neue, haltbarere, fähigere Verbindung eingeht" und III S. 237: „Der Tod ist eine Selbstbesiegung, die, wie alle Selbstüberwindung, eine neue leichtere Existenz verschafft."

Auf die Geringschätzung des Lebens und die Auffassung vom Sterben, wie sie sich aus den citierten Stellen ergeben, gründet sich

„Dabei knüpft man sich an keinen, keiner knüpft sich an uns" = S. 216: „Ein armer Fremdling kann sich gar an niemand knüpfen, niemand knüpft sich an ihn." Dazu kommt in den Schriften die Redensart von der „gebrechlichen Einrichtung der Welt" an mehreren Stellen, endlich fast wörtlich übereinstimmende Sätze wie „Amphitryon" V. 1384: „Mein teures Weib! wie rührst Du mich!" = „Hermannschlacht" V. 1823: „Thuschen! mein schönes Weib! wie rührst Du mich!" oder „Penthesilea" V. 1682: „Zum Tode war ich nie so reif als jetzt" = V. 2865: „Ganz reif zum Tod, Diane, fühl' ich mich".

Dafs Kleist Bilder sammelte zu künftigem Gebrauch, ist bekannt, Brahm zeigt die spätere Verwertung eines solchen Gleichnisses S. 215 ff., Zolling macht W. I, S. 121 aufmerksam auf „Familie Schroffenstein" V. 961—963 = „Penthesilea" V. 3040—3042, womit noch zu vergleichen ist Briefe an seine Braut S. 123: „der Sturm reifst den Baum um, aber nicht das Veilchen", ich füge dazu, wiewohl die Beispiele sich häufen liefsen, nur noch die Schilderung des Gewitters in den Briefen an die Braut S. 106: „Und einen letzten fürchterlichen Donnerschlag schleuderte ihm das Ungewitter entgegen — und zerstob, wie dünner Rauch, und sank unter den Horizont, wenige schwache Flüche murmelnd" = Werke IV S. 202: „Und nachdem das Gewitter noch einige kraftlose Blitze gegen die Richtung, wo der Dom stand, geschleudert hatte, sank es zu Dünsten aufgelöst, mifsvergnügt murmelnd in Osten herab."

Also dieselbe Erscheinung bei den Bildern und den einfachen Gedanken, danach scheint es, als ob Kleist, wie jene, so auch diese samt der Ausdrucksform systematisch gesammelt habe, denn die Erscheinung erstreckt sich doch weiter, als auf eine „briefliche Benutzung seiner Aufsätze", die Zolling W. IV, S. 256 konstatiert. Eine genaue Untersuchung aller einschlägigen Stellen (Gedanken und Bilder betreffend) müfste uns einen interessanten Einblick in die Methode von Kleists Schriftstellerei gewähren und hätte vor allem die Frage zu entscheiden, inwieweit solche Ähnlichkeit auf gleichzeitige oder wenigstens nicht durch grofsen Zwischenraum getrennte Entstehung der betreffenden Stellen schliefsen läfst. Die Abfassung der „heiligen Cäcilie", der eines der Beispiele oben (Werke IV S. 202) entnommen ist, wäre dann vielleicht früher anzusetzen, als der Zeitpunkt ihres Erscheinens (1810) vermuten läfst.

folgerichtig bei Kleist wie bei Novalis eine Freude auf den Tod, eine förmliche Begeisterung für denselben. Sie erscheint bei Novalis nicht nur nach dem Tode seiner Sophie, wo sie noch ein besonderes Motiv hatte, sondern z. B. auch Schr. II Seite 215: „Ja, Lieber, lassen Sie uns einander umarmen im Genufs der Überzeugung, dafs es bei uns steht, das Leben wie eine schöne genialische Täuschung, wie ein herrliches Schauspiel zu betrachten, dafs wir schon hier im Geist in absoluter Lust und Ewigkeit sein können und dafs gerade die alte Klage, dafs alles vergänglich sei, der fröhlichste aller Gedanken werden kann und soll". Die gleiche Todesfreudigkeit atmet der Wunsch, den Kleist als letzten Abschiedsgrufs seiner Schwester Ulrike sendet (Briefe S. 160): „Möge Dir der Himmel einen Tod schenken, nur halb an Freude und unaussprechlicher Heiterkeit dem meinigen gleich". Novalis schreibt in sein Tagebuch (Schr. III S. 65): „Ich will fröhlich wie ein junger Dichter sterben", ganz ähnlich bekennt Kleist kurz vor seinem Tode von sich und seiner Gefährtin, dafs sie neugierig, wie zwei fröhliche Luftschiffer, die sich über die Welt erheben, die grofse Entdeckungsreise antreten. „Wir träumen lauter himmlische Fluren und Sonnen, in deren Schimmer wir, mit langen Flügeln an den Schultern, umherwandeln werden" (vgl. Brahm S. 385—6). So malt seine bilderreiche Phantasie das unbekannte Land, in welches der Tod den Eintritt öffnet, mit sinnlich glänzenden Farben, und ein sinnliches Element liegt in der gleichen Vorstellung auch bei Novalis nach dem Tod seiner Sophie, später erhält seine Freude auf das Sterben entsprechend seiner ganzen Gedankenrichtung mehr eine philosophische und religiöse Färbung. Die erstere zeigen Stellen wie Schr. II S. 115: „Der echte philosophische Akt ist Selbsttötung, dies ist der reale Anfang aller Philosophie, dahin geht alles Bedürfnis des philosophischen Jüngers, und nur dieser Akt entspricht allen Bedingungen und Merkmalen der transscendentalen Handlung" und II S. 122: „Echtes Gesamtphilosophieren ist ein gemeinschaftlicher Zug nach einer geliebten Welt, bei welchem man sich wechselsweise im vordersten Posten ablöset, auf dem die meiste Anstrengung gegen das antagonistische Element, worin man fliegt, vonnöten ist. Man folgt der Sonne und reifst sich von der Stelle los, die nach Gesetzen der Umschwingung unsers Weltkörpers auf eine Zeitlang in kalte Nacht und Nebel gehüllt wird (Sterben ist ein echt philosophischer Akt)". In den Schr. III S. 272 erhält man den Gedankengang, der den Dichter zu solchen paradoxen Sätzen, wie der Anfang des ersten

und der Schlufs des zweiten der eben angeführten Fragmente sind, geleitet hat, eine Art Deduktion des Begriffes Sterben: „Die Philosophie soll nicht die Natur, sie soll sich selbst erklären. Alle Befriedigung ist Selbstauflösung. Bedürfnis entsteht durch Entzweiung — fremden Einflufs — Verletzung. Es mufs sich selbst wieder ausgleichen. Die Selbstauflösung des Triebes, diese Selbstverbrennung der Illusion, des illusorischen Problems ist eben das Wollüstige der Befriedigung des Triebes. Was ist das Leben anders? Die Verzweiflung, die Todesfurcht ist gerade eine der interessantesten Täuschungen dieser Art. Sthenisch, wie im Trauerspiel, fängt's an, asthenisch endigt es uud wird gerade dadurch ein befriedigendes Gefühl". — Die enge Verbindung, in welcher bei Novalis Philosophie und Religion stehen, läfst es nur als folgerichtig erscheinen, dafs auch die letztere in seine Todesbetrachtungen hineinspielt, sie mystisch vertieft d. h. noch unklarer, verwirrender macht, als sie schon bis hierher sind. Ich meine Stellen wie Schr. III S. 237: „Das Leben eines wahrhaft kanonischen Menschen mufs durchgehends symbolisch sein. Wäre unter dieser Veranlassung nicht jeder Tod ein Versöhnungstod? — mehr oder weniger, versteht sich — und liefsen sich nicht mehrere höchst merkwürdige Folgerungen daraus ziehen?" II S. 261: „Liebe kann durch absoluten Willen in Religion übergehen. Des höchsten Wesens wird man nur durch Tod wert (Versöhnungstod)." Schr. III S. 282 ff. spricht er von dem neuen Heiland, „der mit himmlischer Wollust, als Tod, unter den höchsten Schmerzen der Liebe in das Innere des verbrausenden Leibes aufgenommen wird." Ja, er selbst ist sich schon nach Sophies Tod wie ein neuer Erlöser für das Reich der Liebe vorgekommen, in sein Tagebuch schreibt er (Schr. III S. 58): „Beim Grabe fiel mir ein, dafs ich durch meinen Tod der Menschheit eine solche Treue bis in den Tod versichere. Ich mache ihr gleichsam eine solche Liebe möglich", man vergleiche ähnliche Gedanken Schr. II S. 7 u. III S. 61.*) Friedrich Schlegel hat auf Grund solcher und ähnlicher Aussprüche das Christentum, wie es Novalis schliefslich in sich ausbildete, mit Recht eine Religion des Todes genannt (vgl. Raich, Novalis' Briefwechsel S. 130).

*) Uns muten solche Gedankenverbindungen seltsam oder frivol an, damals huldigte man mit ihnen dem Zeitgeschmack und auch Kleist hat es, wie Novalis, in seinen Dichtungen gethan, z. B. im „Amphitryon", „Käthchen von Heilbronn", „Penthesilea" (vgl. Brahm S. 155 ff., Er. Schmidt, Charakteristiken S. 370).

Bei Kleist fehlt eine solche philosophische und religiöse Färbung der Todesbegeisterung und dieses Fehlen ist für ihn ebenso charakteristisch, wie für Novalis das Vorhandensein. Philosophie uud Religion spielen in Kleists Schriften und Briefen überhaupt eine untergeordnete Rolle, seinem ganzen Charakter und der Natur seines Talentes entsprechend entwickelte er seine Gedanken mehr zu anschaulichen Bildern, als zu theoretischen Begriffen und Sätzen. Trotz dieses Unterschiedes bleibt aber beiden Dichtern gemeinsam nicht nur die ausgesprochene Freude auf den Tod, sondern eine gewisse mystische Wollust, mit der sie sich in den Gedanken daran versenken, nur dafs bei Kleist das sinnliche Element dieser Vorstellung, welches wir schon in seiner Ausmalung des Jenseits fanden (S. 310), überall mehr hervortritt, bei Novalis mehr unter religiös-philosophischer Spekulation verdeckt liegt. Und von diesem Punkt fällt nach meiner Ansicht ein Lichtstrahl auf die schon berührte eigentümliche Idee Kleists, mit einem Freund oder einer Freundin oder Geliebten zusammen sterben zu wollen. Jeder kann an sich selbst erfahren, dafs er mit den Personen, die er am innigsten liebt, in Situationen zu kommen wünscht, die er für die schönsten des Lebens hält. Wenn für Kleist nun diese schönste Situation vermöge seiner krankhaften Gemütsstimmung das Sterben war, so konnte ihm der Wunsch nahe liegen, die Schönheit dieses Augenblickes mit irgend einem geliebten Wesen zu teilen; und wenn seine Phantasie ein Element der Wollust in das Gefühl des Sterbens mischte, so ist damit eine Verbindung zwischen diesem und den Empfindungen der Liebe gegeben, die sich allerdings mehr fühlen, als psychologisch analysieren und ausdrücken läfst. Einige Stellen aus Kleists letzten Briefen an seine Cousine Marie über sein Verhältnis zu Henriette Vogel (Zolling, biogr. Einl. zu den W. S. LXXXVIII u. XCI ff.) werden das Gesagte am besten erläutern: „Nur soviel wisse, dafs meine Seele durch meine Berührung mit der ihrigen zum Tode ganz reif geworden ist“, „Und Du wirst begreifen, dafs meine ganze jauchzende Sorge nur sein kann, einen Abgrund tief genug zu finden, um mit ihr hinabzustürzen“, „Ich kann Gott mein Leben, das allerqualvollste, das je ein Mensch geführt hat, jetzo danken, weil er es mir durch den wollüstigsten aller Tode vergütigt“ und „Ein Strudel von nie empfundener Seligkeit hat mich ergriffen und ich kann Dir nicht leugnen, dafs mir ihr Grab lieber ist, als die Betten aller Kaiserinnen der Welt.“ Ein eigentümliches Gemisch von Sinnlichkeit und übersinnlicher Verzückung spricht aus solchen Worten. Die Mystik,

welche Erich Schmidt im Kleistaufsatze seiner „Charakteristiken" mehrfach in des Dichters Werken, S. 370 speciell in der „Penthesilea" nachweist, spielt auch hier eine Rolle, es ist ein mystisch wollüstiges Gefühl, eine Art metaphysischer Wollust, die Kleist in der Vermischung der Liebes- und Todesfreuden beherrscht, und dafs ich sie mit Recht an die Gedankenreihen knüpfe, die ich bisher als Kleist und Novalis gemeinsam dargestellt habe, geht, meine ich, aus dem Umstand hervor, dafs sich Keime einer analogen Verirrung auch in des letzteren Fragmenten erkennen lassen. Novalis Schr. III S. 205 heifst es: „Sollte es nicht ein absolutes Bedürfnis geben, das gerade Ausschlufs der übrigen möglich machte — Liebe, Gesamtleben mit geliebten Personen?" Von diesem Gesichtspunkt gelangt man zum Zusammensterben dadurch, dafs man auch das Leben selbst zu den nicht absoluten Bedürfnissen rechnet, eine Steigerung, die nach den früher citierten Aussprüchen bei Novalis nicht unerwartet käme. Und allerdings scheinen in diesen Gedankengang die folgenden Fragmente einzulenken: Schr. III S. 253: „Ein gemeinschaftlicher Schiffbruch u. s. w. ist eine Trauung der Freundschaft oder der Liebe", II S. 267: „Eine Verbindung, die auch für den Tod geschlossen ist, ist eine Hochzeit, die uns eine Genossin für die Nacht giebt. Im Tode ist die Liebe am süfsesten; für den Lebenden ist der Tod eine Brautnacht, ein Geheimnis süfser Mysterien:

Ist es nicht klug für die Nacht ein geselliges Lager zu suchen?
Darum ist klüglich gesinnt, wer auch Entschlummerte liebt"

(vgl. hiermit besonders die oben angeführte Briefstelle Kleists: „Ein Strudel nie empfundener u. s. w.") und II S. 245: „In dem Augenblick, in welchem ein Mensch die Krankheit oder den Schmerz zu lieben anfinge, läge vielleicht die reizendste Wollust in seinen Armen, die höchste positive Lust durchdränge ihn. Könnte Krankheit nicht ein Mittel höherer Synthesis sein? Je fürchterlicher der Schmerz, desto höher die darin verborgene Lust? Jede Krankheit ist vielleicht ein notwendiger Anfang der innigeren Verbindung zweier Wesen, der notwendige Anfang der Liebe. So kann der Mensch enthusiastisch für Krankheiten und Schmerz werden und vor allen den Tod als eine nähere Verbindung liebender Wesen ansehen." Also auch hier wird, wie von Kleist und übrigens von Novalis schon in den früher citierten Fragmenten, das Element der Wollust in das Gefühl des Sterbens gemischt, auch hier dieses durch jenes Element mit den Empfindungen der Liebe und

Freundschaft in eine mystische Verbindung gebracht, die jedenfalls für die gleichartige bei Kleist zur Erklärung herangezogen werden mufs.*)

In Betracht kommt hier auch und dient zur Bestätigung des psychologischen Teiles der eben gegebenen Ausführung, was Schubert in den Vorlesungen über die „Nachtseite der Naturwissenschaft" (I. Aufl. S. 69—80) von der Verbindung der Geheimnisse des Todes und der Liebe in den alten Mysterien sagt. Kleist hörte diese Vorlesungen in Dresden 1807—8 und wurde durch den erwähnten Abschnitt derselben sicher in seinem Wunsch, mit einem geliebten Wesen zusammen den Tod zu suchen, bestärkt, geweckt wurde diese Idee aber nicht erst durch Schubert, da drei der S. 281 des I. Teiles dieses Aufsatzes angeführten Betätigungen derselben vor den Winter 1807—8 fallen.

Das wären einige Parallelen zwischen dem Gedankenleben des Novalis und Heinrichs von Kleist. Ich habe aus den Schriften des ersteren absichtlich mehr Stellen angeführt, als streng genommen zur Zeichnung des Gedankenganges und speziell für die Vergleichung mit Kleist jedesmal nötig gewesen wären. Erstens wollte ich einmal einen Teil der philosophischen Anschauungen des Novalis in so festem Zusammenhang darstellen, wie es nach meiner Meinung auch mit anderen geschehen kann und versucht werden mufs, damit die einzelnen Fragmente sich wechselseitig erklären und berichtigen und wir ein klareres Bild dieser ganzen Philosophie gewinnen, als es uns die Gedankenspäne in ihrer jetzigen Unordnung gewähren. Diltheys und Hayms Bemühungen in dieser Richtung können doch nicht als erschöpfend gelten. Der zweite Grund meiner Ausführlichkeit ergiebt sich ebenfalls aus dem Charakter der Fragmente. Dieselben machen durchaus den Eindruck gelegentlicher Aufzeichnung, der Dichter hatte offenbar ein Heft, in welches er solche abgerissene Einfälle, wie sie ihm gerade kamen, notierte. Deshalb wäre es verkehrt, etwa aus einem vereinzelten Fragment zu schliefsen, dafs der darin ausgesprochene Gedanke ein wesentliches Element in Novalis' Überzeugungen, in seiner Lebensauffassung bilde. Erst durch Übereinstimmung oder Ähnlichkeit mit andern Fragmenten kann das einzelne eine solche Geltung beanspruchen (vgl. Haym, Romantische Schule S. 353 und Teil I dieses Aufsatzes S. 289 Anm.).

*) Die Empfindungen der Freundschaft und Liebe habe ich bei Kleist oben immer zusammengefafst, weil in der Tat sein Begriff von Freundschaft dem der Liebe sehr nahe steht, vgl. in dieser Beziehung, was ich S. 321 dieses Aufsatzes über seine Abhängigkeit von dem sentimentalen Freundschaftskultus Ewalds v. Kleist und seiner Zeitgenossen sage.

Wenn nun aber die Nebeneinanderstellung von Aussprüchen Kleists und Novalis' bis hierher manches Gemeinsame in der Gedankenrichtung beider ergeben hat, so ist damit die Frage, ob solche Übereinstimmung einen direkten Einflufs des Novalis auf Kleist voraussetze, nur aufgeworfen, keineswegs beantwortet. Soll das letztere versucht werden, so ist zunächst zu betonen, dafs ein Teil der eben angeführten Eigentümlichkeiten und Gedanken auf eine ähnliche Charakteranlage in beiden, ein Teil auf ähnliche Studien zurückgeht. Auf erstere z. B. die Konsequenz, die wir bei beiden so stark entwickelt fanden und die sich dann später bei Novalis mehr in Leben und Philosophie, bei Kleist mehr in seiner dichterischen Produktion betätigte. Auf ähnliche Studien ist die Neigung beider zurückzuführen, die physische und die moralische Welt in Parallele zu setzen. Kleists Lieblingsfächer in seinen Entwicklungsjahren waren, wie die des Novalis, Physik, Chemie, überhaupt Naturwissenschaften (auch Bergbau, die Schwärmerei des Novalis, vgl. Kleists Briefe an seine Braut S. 185) und Mathematik, sie spielen besonders in den Briefen an seine Braut eine grofse Rolle, und die Männer, mit denen er auf der Universität verkehrte, die er auf seinen Reisen besuchte (vgl. z. B. Zolling, biographische Einl. zu den Werken S. XXVII), gehören fast alle diesen Gebieten der Gelehrsamkeit an.*) Aufserdem ist hier aber zu berücksichtigen, dafs die Lust an solchen Vergleichen zwischen dem Natur- und dem menschlichen Leben, wie überhaupt das Spiel mit naturwissenschaftlichen Begriffen bis zu mystischer Verdunkelung, zu Kleists Zeit in der Luft lag. Die Anfänge der modernen Naturforschung, welche in jene Periode fallen, tragen zum Teil mehr poetischen, als wissenschaftlichen Charakter und gerade zur Entwickelung nach der mystischen Seite hin hat Kleists Naturanschauung erwiesenermafsen einen kräftigen Anstofs z. B. durch Schuberts bereits erwähnte Vorlesungen über die „Nachtseite der Naturwissenschaften" erhalten, wodurch freilich ein Einflufs des Novalis in der gleichen Richtung nicht ausgeschlossen ist. Endlich darf hier nicht verschwiegen werden, dafs, wie die eben behandelte, so fast alle die Eigentümlichkeiten, die ich als Kleist und Novalis gemeinsam hervorgehoben habe, im Geist ihrer Zeit ihre Erklärung finden können. Ich will zum Beweise

*) Eine genaue Untersuchung des Niederschlags dieser naturwissenschaftlichen Studien in den Bildern und Gleichnissen seiner Briefe und Dichtungen würde, wie überhaupt eine vergleichende Studie über seine Bildersprache, zur Charakteristik der Beobachtungs- und Schreibweise Kleists sehr interessantes Material beibringen.

in eine bessere Existenz, vielleicht auf einen andern Stern, die Begeisterung für ihn mit religiös-philosophischer Färbung und einer Beimischung von Wollust, endlich sogar die Idee des Zusammensterbens mit einem geliebten Wesen.

Endlich mufs ich auch in diesem Zusammenhang Schuberts Vorlesungen über die „Nachtseite der Naturwissenschaften" heranziehen. Den Abschnitt derselben über die Verbindung von Tod und Liebe in den alten Mysterien habe ich schon erwähnt, aber noch viele andere Stellen wären anzuführen, durch das ganze Werk geht eine Verherrlichung des Todes als des Momentes, in welchem das höhere Leben einsetzt und sich ankündigt durch eine Verzückung, ein Gefühl der Wollust, eine Steigerung der natürlichen Fähigkeiten des Menschen, wie sie Schubert ganz ähnlich im magnetischen Schlaf beobachtet haben will. Ein Einflufs dieser Vorlesungen auf Kleists spätere Stimmung dem Tode gegenüber, auf seine immer zunehmende Abwendung vom Leben bis zum Entschlufs des Zusammensterbens mit Henriette Vogel ist noch nicht hervorgehoben und doch sicher anzuerkennen. Aber Kleists ganze Todesbegeisterung auf Schuberts Werk zurückzuführen, geht nicht an, da sich Äufserungen derselben, wie gezeigt, in Menge schon vor dem Winter 1807—1808 finden.

Zum Schlufs komme ich an diesem Punkt der Untersuchung noch einmal auf die „Penthesilea" zurück. Wenn wir fanden, dafs ihre Katastrophe auf einer Gedankenentwickelung beruhe, wie sie ähnlich z. B in Novalis' Schriften zum Ausdruck gelangt, so erinnert anderseits die ganze Figur der Amazonenfürstin in ihrem männlich-weiblichen Wesen an Fr. Schlegels Ansicht vom ursprünglichen Zusammenfall beider Geschlechter. Man vergleiche hier z. B. die Stelle in seinem Aufsatz „Über Philosophie" (Athen. II S. 8 ff), wo er die Geschlechtsverschiedenheit für den Menschen an sich irrelevant nennt, „nur eine Äufserlichkeit". Die Menschlichkeit liege in der Mitte zwischen Mann und Weib, deshalb sei der Charakter des Geschlechts durch starke Gegengewichte zu mildern: „nur sanfte Männlichkeit, nur selbständige Weiblichkeit ist die rechte, die wahre und schöne". Noch entschiedener sprechen denselben Gedanken aus die Glaubensartikel des Catechismus für edle Frauen in Fr. Schlegels „Fragmenten" Athen. I, 2 S. 109*): 1) „Ich glaube an die unendliche Menschheit, die da war, ehe sie die Hülle der Männlichkeit und der Weiblichkeit annahm. 2) Ich glaube an die Macht des Willens und der Bildung, mich dem Unend-

*) Der ganze Gedanke rührt von Schleiermacher her.



lichen wieder zu nähern und mich von den Schranken des Geschlechts unabhängig zu machen."*)

Aussprüche von Romantikern, die an Gedanken oder Entwicklungen in Kleists Briefen und Werken anklingen, werden sich noch in Menge anführen lassen und beweisen eben nur, dafs er, wie sie, vom Zeitgeist durchdrungen ist. Aber ich meine, die Verwandtschaft mit Novalis, die ich oben charakterisiert habe, macht doch einen etwas anderen Eindruck, als den der Abstammung von derselben Mutter. Eine so weit, bis ins Einzelne gehende Parallele, wie ich sie zwischen Kleist und Novalis gezogen habe, ist zwischen jenem und einem anderen seiner Zeitgenossen kaum möglich und besonders die eigenartige Todesphilosophie hebt die beiden Dichter aus der Gruppe der übrigen Romantiker heraus, denn die ähnlichen Gedanken bei Fr. Schlegel sind vielleicht gar nicht original, sondern erst von seinem Freunde angenommen (vgl. S. 316), eine Vermutung, die an Stärke gewinnt, wenn wir an die erwähnten Äufserungen Schlegels gerade über diesen Teil der Philosophie des Novalis, an den Nachdruck, mit welchem er gerade dessen „Kunstsinn für den Tod" als seinen eigentümlichen Vorzug betont, uns erinnern. Kleist könnte dann seine Gedanken über den Tod freilich noch immer ebenso gut an Fr. Schlegels, als an Novalis' Schriften ausgebildet haben, allein für den letzteren fallen nun, wenn wir sie mit den geschilderten tatsächlichen Übereinstimmungen in Verbindung bringen, zwei Notizen schwer ins Gewicht. Bülow meldet S. XIV des Vorwortes zu seiner Kleistbiographie als freilich unverbürgtes Gerücht, dafs neben den Leichen Kleists und der Henriette Vogel ein Exemplar von Novalis' „Hymnen an die Nacht" gefunden worden sei. Gerade in ihnen kommt ja die Todesbegeisterung des Dichters zum extremen Ausdruck, und wenn Kleist in seiner letzten Stunde diese Schrift noch bei sich gehabt hätte, so wäre das ein Fingerzeig, wo er sich seine eigenen Gedanken über den Tod gebildet oder wenigstens genährt hätte, und durch die erwiesene faktische Übereinstimmung dieser Gedanken mit denen des Novalis hinwiederum erhält jenes Gerücht den Charakter der Glaubwürdigkeit. Die zweite Notiz giebt Kleist selbst. Er, der sonst, wie gesagt, sehr sparsam in der Angabe seiner Lekture ist, knüpft bei der Meldung an Ulrike, dafs die Familie Hardenberg ihn beauftragt habe,

*) Auch dies ein bedeutsamer Ausspruch für das emancipierte Wesen der Frauen der romantischen Epoche! vgl. S. 316 Anm.

Novalis' Schriften zu verlegen (Briefe S. 143), an den Namen dieses Dichters die Bemerkung: „von dem Du mir nicht sagen wirst, dafs Du ihn nicht kennst". Das läfst sich doch nur auf ein fleifsiges gemeinsames Lesen beider Geschwister in Novalis' Schriften beziehen, und überhaupt deutet der ganze Antrag, die Hinterlassenschaft des Dichters herauszugeben, darauf hin, dafs Kleist als ein eifriger Verehrer desselben bekannt war.

Ich meine nach allem Vorangegangenen mit einiger Sicherheit einen direkten Einflufs des Novalis auf Kleist behaupten zu dürfen und glaube, dafs sich derselbe aufser in seiner Todesphilosophie besonders in zwei Erscheinungen innerhalb seiner Dichtungen betätige:

1.) In dem Extrem der Fichteschen Lehre, das ich als Grundlage für die Katastrophe der „Penthesilea" aufgedeckt habe. Der Fall liegt jetzt anders, als am Schlufs des I. Abschnittes dieses Aufsatzes. Ich will auch jetzt nicht und werde niemals behaupten, dafs Kleist unter bewufster Erinnerung an einzelne Fragmente des Novalis das Ende seiner Tragödie gestaltet habe, wohl aber dafs dieses unter der Einwirkung der philosophischen Gesamtanschauung defselben geschehen sei.

2.) In dem pantheistischen Element, das Brahm S. 155 im „Amphitryon" nachweist und, weil Kleists Sinnesart ursprünglich fremd, auf irgend eine äufsere Einwirkung zurückführt. Er rät dort auf Schelling, aber weder von diesem noch von Fichte wissen wir, dafs Kleist sie studiert hat, von Novalis, der seinerseits unter dem Einflufs beider stand, ist uns dies überliefert.

Natürlich verstehe ich unter einem Einflufs des Novalis auf Kleist nicht bewufste Aneignung fremder Ideen von Seiten des letzteren, sondern die Weiterbildung seiner an und für sich verwandten und an ähnlichen Studien genährten Weltauffassung in der Richtung der Philosophie des Novalis unter der Einwirkung von dessen Schriften. Die Chronologie widerspricht dieser Annahme nicht. Die Werke und Briefstellen Kleists, die ich zum Beweise herangezogen habe, gehören mit Ausnahme des Briefes an seinen Hauslehrer sämtlich dem letzten Jahrzehnt seines Lebens 1801—11 an, die weitaus meisten sogar der zweiten Hälfte desselben, und von Novalis erschienen ein Teil der „Fragmente" und die „Hymnen an die Nacht" schon im Athenäum 1798—1800 und die beiden ersten Bände der Schriften, in denen alle Elemente seiner Philosophie bereits vertreten sind, 1802. Auch die Idee, mit einem anderen in Gemeinschaft zu sterben, taucht bei Kleist erst gegen Ende seines Lebens auf, denn dafs er einen solchen Plan

schon mit einem seiner Mitschüler verabredet habe (vgl. Brahm S. 8), ist doch nur eine Anekdote ohne Gewähr, und Hermann Isaac, der sonst in seiner Leugnung ursprünglicher Krankhaftigkeit der Natur Kleists (Preuss. Jahrb. 1885 S. 433—478) viel zu weit geht, hat Recht, wenn er die erwähnte Anekdote und andere ebenso unverbürgte nicht als Beweismaterial für eine Charakteristik des Dichters gebraucht wissen will.

Es ist, wie schon öfter hervorgeboben, durchaus nicht die Absicht dieser ganzen Untersuchung, alle die erwähnten und besprochenen Ideen Kleists, die er mit Novalis gemeinsam hat, ausschliefslich auf den Einflufs der Schriften des letzteren zurückzuführen. Das wäre eine arge Verkennung des Prozesses, wie sich solche Gedanken in einem originellen Kopfe bilden. Nur ein Element, wollte ich zeigen, hat Novalis zur Lebensauffassung Kleists beigetragen und andere Elemente von gröfserer oder geringerer Wichtigkeit werden sich finden lassen. Ich will nur noch einmal auf diejenige Idee unseres Dichters zurückkommen, mit der sich mein Aufsatz wiederholt beschäftigt, auf den Wunsch des Zusammensterbens mit einem geliebten Wesen. Er steht in Zusammenhang mit der ganzen übertriebenen Auffassung von Freundschaft, die Kleists Leben oft verbittert hat, und der Keim zu derselben ist nach meiner Ansicht in ihn durch die Gedichte und Geschichte seines Vorfahren Ewald Christian v. Kleist gelegt, in dessen Zeit der sentimental verstiegene Freundschaftskultus blühte. Man lese nur den Brief an Gleim (Werke*) II S. 26 ff), in welchem er seine Sehnsucht nach demselben schildert wie die nach einer Geliebten, von Küssen im Traum spricht u. s. w. Man nehme dazu desselben Dichters Todesbegeisterung, wie er sie besonders in „Cissides und Paches“ und im „Seneca“ poetisch gestaltet („Der Tod hat Wollust für mich“ sagt Seneca Werke I S. 279) und man kann durch eine Verbindung beider Momente zu der Idee des Zusammensterbens mit einem Freunde gelangen. Sauer schreibt in der biogr. Einl. zu den Werken S. XXIII: „Gerne, mit einer gewissen grausamen Wollust ruft man sich den qualvollen Gedanken ins Gedächtnis, den geliebten Freund überleben zu müssen.“ Ich weifs nicht, ob auch dieser Satz, wie die vorhergehenden, auf einer Briefstelle Kleists beruht, sicher entspricht er seiner Lebensauffassung, und die Idee seines Nachkommen, um die es sich hier handelt, kann die Verwandtschaft nicht verleugnen, ist nur

*) Herausgegeben von Sauer bei Hempel.

die krankhafte Steigerung einer nervöseren, noch mehr hypochondrischen Natur unter der Einwirkung der Zeitstimmung, speziell, wie wir gesehen haben, der Philosophie des Novalis.

Die Hypochondrie ist bisher fast immer als die einzige gemeinsame Eigentümlichkeit der beiden Kleists hervorgehoben worden. Brahm kommt über eine allgemeine Andeutung (S. 57) nicht hinaus, Er. Schmidt giebt in den „Charakteristiken“ S. 351—2. 353. 357 schon mehr Vergleichungspunkte, aber eine eingehende Untersuchung wird die Zahl derselben noch bedeutend vergröfsern. Die Ähnlichkeit beider Dichter erstreckt sich bis in Einzelheiten ihres äufseren und inneren Lebens und ihrer Bildung. Ich erinnere hier für Ewald v. Kleist nur an seine Lieblingsstudienfächer Philosophie und Mathematik, die auch Heinrich von Kleist in Frankfurt zuerst am eifrigsten betrieb, an seine Unzufriedenheit mit dem Potsdamer Garnisonsleben (vgl. Sauer, biogr. Einl. zu den Werken S. XXVII ff.), an seine Abneigung gegen Annahme eines Amtes, die er allerdings besser unterdrückte, als sein Nachkomme (vgl. Werke II S. 24), an seine Schwärmerei für ein rein dem Naturgenufs gewidmetes Landleben, aus der sein „Frühling“ geboren ist*), an seine unglückliche Liebe, deren Gegenstand merkwürdigerweise auch Wilhelmine hiefs und die ihn zwang, sich in ähnlicher Weise und ebenso ohne Erfolg, wie Heinr. v. Kleist, um eine Staatsanstellung zu bewerben (vgl. Sauer, biogr. Einl. S. XVII), an seinen preufsischen Patriotismus und endlich an eine Manier, die sonst immer Heinrich v. Kleist als ganz eigentümlich zugeschrieben wird, die bewufste systematische Sammlung poetischer Motive, seine „poetischen Bilderjagden“ (vgl. Sauer, biogr. Einl. S. XXXI). Aus solcher Ähnlichkeit der Naturen, der Schicksale, der Studien und Manieren bei beiden Dichtern mufsten sich ähnliche Resultate ergeben, aber ich glaube, die Ähnlichkeit ist nicht in allen oben angegebenen Punkten eine zufällige, sondern zum Teil eine bewufste Nachahmung von Seiten des jüngeren Dichters, eine Art Streben, den älteren Geschlechts- und Kunstgenossen in seiner Person modernisiert und vervollkommnet wieder auferstehen zu lassen. Dafs unserem Heinrich v. Kleist schon in Frankfurt das Vorbild des älteren Dichters durch sein Denkmal unmittelbar vor Augen gerückt war, darauf weist schon Brahm hin;

*) Die gleiche Neigung Heinrichs von Kleist wird immer auf das Studium Rousseaus allein zurückgeführt, ich glaube, dafs er zu diesem erst durch seine Beschäftigung mit Ewald v. Kleist veranlafst ist.



dafs Ewald ihm aber auch später noch als Ideal vorschwebte und zwar, glaube ich, hauptsächlich als Ideal eines schon bei Lebzeiten allgemein anerkannten Dichters*) und dafs sein Ehrgeiz dahin ging, dieses Ideal zu erreichen, mufs man, meine ich, aus der Art folgern, wie er sich nach seinem Besuche bei Gleim gegen seine Braut (Briefe S. 192—4) und Karoline v. Schlieben (Brahm S. 58) ausspricht. Dazu kommen dann noch, zugleich als Resultat und als Beweise jenes nacheifernden Strebens die Momente der Übereinstimmung in den Anschauungen beider Kleists, die ich erwähnt habe und die ich leicht vermehren könnte, wie mich eine flüchtige Durchsicht der Werke und Briefe Ewalds v. Kleist gelehrt hat. Doch das erforderte eine eigene Abhandlung und ich werde vielleicht bald Gelegenheit haben, darauf und überhaupt auf die Stellung Heinrichs v. Kleist im Zusammenhang der Litteraturentwicklung, die noch nicht genügend bestimmt ist, zurückzukommen.

Freiburg i. B.

*) Von hier fällt auch Licht auf das stärkste unter Heinrich v. Kleists Motiven zum Selbstmord: wenn die allgemeine Bewunderung seitens der Mitlebenden, die seinem Vorfahren zu Teil wurde, ihm als Ideal galt, so wird es begreiflich, dafs ihn der Mangel jeglicher Anerkennung bis zur Verzweiflung an sich selbst schmerzte.

Über den Setnaroman.

Von

Josef Kohler.

Ein ägyptischer Roman ist es, aus der Zeit der Lagiden, von welchem wir zu sprechen haben,*) das Erzeugnis einer glühender Phantasie, eines üppigen Sinnenrausches und einer ausschweifenden Mystik, ein Roman, welcher drastisch die Überbildung einer Periode charakterisiert, welche auf der einen Seite durchtränkt ist von düsterem Geisterglaube und Hexenwahn, durchtränkt von Gespensterideen, Verwandlungen, Wiederkehr der Geister, Verwünschungen, Verzauberungen, und welche auf der anderen Seite uns das Weib darbietet in seiner sinnlichsten Macht, das Weib, das mit seinem Zauberstabe die Gesellschaft regiert, voll übermütiger Koketterie und holdester Anmut, aber zugleich voll unbegrenzter Herrschsucht, das Weib, dessen Reizen alles geopfert wird, bis ihm zuletzt ein genialer Römer das halbe Erdreich zu Füfsen legt. Dieses ist die unheimliche Glutatmosphäre, in welcher der Roman entstanden; es ist die Atmosphäre, aus welcher die abenteuerlichsten Kulte nach Rom strömten, jene schwüle, ungesund gespannte Atmosphäre, welche sich später im Neuplatonismus und in den gnostischen Irrlehren entlud, als die Welt, von dem Naturalismus abgezogen, in abenteuerlich dunklen Gängen dem Ideellen zustrebte. Diese Glutatmosphäre webt in dem Roman, eine unheimliche Spannung durchzieht die Luft, und wie eine Fata morgana ersteht auf einmal eine wunderbare Erscheinung: ein Weib tritt auf, welchem der Prinz Setna liebesdurstig entgegenseufzt, immer reizender, immer verlockender

*) Der Roman wurde in das Französische übersetzt von dem hochverdienten Eugène Revillont — in der Revue archéologique, ferner von Maspéro in den Mémoires de la société des études grecques. Den Text mit Übersetzung giebt Eugène Revillout in seinem Buche: Le Roman de Setna (Paris 1877). Diesem vorzüglichen Werke folgen wir, es ist auch für den Nichtorientalisten im höchsten Mafse zu empfehlen.

— Gut, Kinder, Ehre, alles giebt er hin, immer mehr entflort sich die schönste der Gestalten, Tabubu, schon glaubt er sich am Ziel seines Sehnens, als durch Zauber die Gestalt entschwindet und ihn verödet und einsam zurückläfst — alles war nur ein Wahn, eine Fata morgana am unheimlichen Himmel, eine lichte Erscheinung im Dunkel trüber Todesschauer — und dem Prinzen bleibt nichts übrig, als zu bereuen und Bufse zu tun. Dies ist die grofse, kulturhistorische Bedeutung des Setnaromanes — er ist wie eine Vorahnung jener Gespensterbilder des Gnosticimus, jener unheimlichen Zaubergestalten, welche sich über den Occident verbreiteten und bald schöpferisch, bald zersetzend wirkten, welche aber durch Spannung des Gefühlslebens dazu beitrugen, den idealen Gehalt des menschlichen Lebens zu erhöhen und in der Menschheit eine neue Saite des Herzens zu erwecken. Denn Gnosticismus und Mystik haben dazu beigetragen, dafs das Naturgefühl, der Sinn für übermächtige Gestalten, für düstere nächtliche Schönheiten, der Sinn für das Grauen und Bangen in der Welt entstanden ist, und an Stelle des antiken Ebenmafses trat das Beben und Schwanken des Gefühles — d. h. dasjenige, was unsern modernen Tonus von dem antiken scheidet. In der Gluthitze Ägyptens sind die Früchte gewachsen, deren Genufs die Welt verwandelt hat, und der Montblancsteiger und der Wertherjüngling haben ebenso von Agyptens Frucht gekostet, wie der Chopin- oder Parsifalschwärmer.

Die Gespensterwelt schleicht in Ägypten nicht zur Nachtzeit, sie scheut das Licht des Tages nicht; der Khu, der Geist der Verstorbenen, verkehrt unter den Lebenden wie ein Lebender, er nimmt die verschiedensten Gestalten an — doch es ist Zeit, auf die Entwickelung des Romans etwas näher einzugehen.

Der Roman spielt in zwei Jahrhunderten, und das erste Jahrhundert liegt um Generationen hinter dem zweiten zurück; es sind zwei Geschichten, welche zu einem Romane verflochten sind, und die Verflechtung ist eine glückliche. Das würde sich wohl noch sicherer zeigen, wenn uns nicht der Anfang des Romans leider verloren wäre. Zwei Königssöhne spielen im Roman, die Rolle des einen ist eine tragische, der andere wird noch rechtzeitig vom Untergange befreit, nachdem er die Bitterkeit der Enttäuschung gekostet hat. Bei beiden handelt es sich um den Besitz des Zauberbuches, welches dem Inhaber kabbalistische Mächte über die Natur verleiht — aber ein solcher Inhaber des Buches würde zu mächtig — er würde zum Träger der Weltschicksale, er würde über Himmel und Erde herrschen;

darum ist der Mensch, welcher sich des Buches bemächtigt, mit den Seinigen dem Untergange, dem Tode verfallen, denn die Kraft des Menschen ist eine beschränkte — ginge sie bis zur Auflösung der Natur, so würde solches seine eigene Auflösung herbeiführen; denn in der Natur liegt der Standpunkt des Menschen, und zertrümmert er diesen Standpunkt, so ist auch das Dasein des Menschen untergraben.

Der zweite Prinz des Romans nun ist unser Setna, der Sohn des grofsen Ramses II. Er strebt nach dem Zauberbuch, und das Zauberbuch ist im Grabe des Ptahneferka, jenes ersteren Königssohnes, welcher schon vor Generationen in Memphis gelebt hat. Schon ist er im Grabe Ptahneferkas, schon ist er im Begriffe, das Buch aus der Nacht des Grabes zu holen, da erscheint ihm der Geist des Toten: der Geist Ptahneferkas und der Geist der Ahura, der Gemahlin desselben — — — wie sich die Sache zunächst entwickelt, wissen wir nicht, da der Anfang des Romans fehlt. Was wir haben, versetzt uns sofort in medias res; es ist der Geist der Ahura, welcher das tragische Schicksal ihres Hauses und das unheilvolle Verhängnis des Zauberbuches erzählt, — eine Geschichte von tiefer Melancholie und echt orientalischer Phantastik*). Ahura ist Gemahlin und Schwester des Ptahneferka — denn die Geschwisterehe war bei den Ägyptern eine häufige Übung, von alter Zeit her bis in die römische Periode hinein; noch in den Arsinoitischen Steuerrollen aus der Zeit des Commodus finden wir, dafs dieselbe Frau Ehefrau und Schwester ist.**)

Die Ehe brachte ihr aber wenig Glück. Ihr Gemahl hörte von jenem kabbalistischen Zauberbuche, das sich finde im See von Coptus***). 6 Kästchen umschliefsen es: draufsen aber lauern Schlangen und Ungetier aller Art, und zuletzt hütet es die Schlange der Ewigkeit. Durch Zauber gelingt es dem Prinzen, bis zu dem giftigen Gewürm zu gelangen. Die Schlange der Ewigkeit erschlägt er†), aber sie ersteht wieder — erst als er sie zerstückelt und Sand zwischen die Stücke legt, ist es um sie geschehen — denn die

*) Text und Übersetzung bei Revillout im angegebenen Werke, planches p. 1. f.

**) Vgl. Erman, Ägypten I. S. 221 f., Wilcken in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie 1883 S. 913 f. 903, Paturet, Condition juridique de la femme dans l'ancienne Egypte p. 21 f., mein Recht als Kulturerscheinung S. 13 f.

***) Text und Übersetzung bei Revillout im angegebenen Werke, planches p. 25 f. 43 f. 48 f.

†) Revillout, planches p. 45 f.

Ewigkeit an sich ist unzerstörbar, aber ihr Bann ist gebrochen, wenn die Kraft der Endlichkeit in sie eindringt — ist an einer Stelle das Ewige zum Zeitlichen übergegangen, so hat es nicht mehr die Kraft, in die Ewigkeit zurück zu kehren. Das ist die tiefe Bedeutung dieses märchenhaften Zuges.*)

Der Prinz erlangt das Buch, er erlangt unerhörte Zaubermächte:**) Himmel, Meer und Erde verzaubert er, er durchschaut die Natur in ihr innerstes; was die Weisesten erstrebten, — in das Herz der Natur zu blicken, — er hat es erreicht. Aber die Rache der Götter wacht, keinem Sterblichen ist es gestattet, freventlich den Bann zu brechen, welcher ihm die Transscendenz verschliefst: das Streben, gewaltsam in das Heiligtum der Transcendenz zu dringen und die Pforten der Ewigkeit zu sprengen, ist ja von jeher die Eigenart ungesund kabbalistischer Verirrungen gewesen. Sein Leben ist verwirkt, er und die Seinen verfallen dem Untergang: sein Sohn, seine Frau, zuletzt er selbst stürzt sich ins Wasser, das Zauberbuch hat er am Gürtel; das Grab in Memphis umschliefst ihn — dies ist das Schicksal Ptahneferkas.

Setna lässt sich nicht abschrecken. Da verleitet ihn der Geist Ptahneferkas, um das Buch zu spielen.**) Natürlich verliert Setna, und schon will ihn das Grab umschliefsen, als er durch Gegenzauber gerettet wird. — Das Buch hat er, sein Zweck ist erreicht. Doch die Mächte des Verderbens nahen ihm bald, und die Art, wie sie hier spielen, führt zur wunderbaren Episode mit Tabubu.

Die Mächte das Schicksals wufsten den Prinzen an der empfindlichsten Stelle zu treffen; mit den Schauern des kabbalistischen Mysticismus verbindet sich in seiner Natur eine verzehrende Sinnlichkeit: der Zauber des Weibes umschwebt seinen Geist ebenso wie der Zauber des Buches des Todes — rührt man an diese Stelle, so ist der grübelnde Negromant überwunden: im Zauberbann der Liebe verliert er seine magische Kraft; Tabubu erscheint, und er ist besiegt.

Einstens erblickte der Prinz†) ein Mädchen von wunderbarer Schönheit; sofort entsandte er einen Diener — nicht zartes Werben

*) Über das Verhältnis von Zeit und Ewigkeit ist an anderer Stelle zu handeln. Das Verhältnis ist nicht so, als ob die Zeit ein Bestandteil der Ewigkeit wäre, vielmehr ist die Ewigkeit eine höhere Erscheinungsform, welche die niedere Erscheinungsform, die Zeit, einschliefst, wie jede höhere Erscheinungsform die tiefere.

**) Revillout, planches p. 50 f.

***) Revillout, planches p. 97 f.

†) Revillout, planches p. 115 f.

ist die Sache des Prinzen — der Negromant, welcher die Natur besiegt, er bittet nicht, er befiehlt: willst du nicht willig, so brauche ich Gewalt. Doch die Schönheiten des Nil sind schlauer, als dafs sie sich durch solche brutale Attaken brüsquiren liefsen, und der Held der Tabubu liegt ihr bald zu Füfsen, wie der Römer Antonius zu den Füfsen der Kleopatra. Ergieb Dich, seufzt der Prinz — aber die Schönheit ist spröde; immer gröfsere Anforderungen stellt sie, immer koketter tritt sie auf; sie hüllt sich in durchsichtige Gewandung, und seine Sinnlichkeit ist aufs äufserste gesteigert. Sein Vermögen verschreibt er ihr, seine Kinder müssen die Verschreibung mit unterzeichnen — nicht genug, sie verlangt den Tod der Kinder, weil diese die Verschreibung anfechten könnten — und er opfert im Rausche üppigen Sinnessehnens seine eigenen Kinder und ihr Fleisch wird von den Hunden verzehrt. Schon glaubt er sich am Ziele seines Wunsches, schon streckt er die Hand aus — als plötzlich die ganze Erscheinung verschwunden ist, — nackt liegt er da und hilflos — alles war ein grauser Spuk, Tabubu lebt nicht, und seine Kinder leben. Jetzt hat er die Macht der Geisterwelt verspürt; jetzt weifs er, dafs, wenn er das Buch länger behielte, dies seinen Untergang bedeutete. In zerknirschtem Aufzuge bringt er das Buch zurück. Er hat die Wahrheit empfunden: kein Zauber ist dem Menschen zum Heil.

Die Tabubu aber versteht derjenige, welcher die ägyptischen Frauen versteht, welcher die ägyptischen Eheverträge kennt;*) die Frau wurde in Ägypten Herrin des Hauses, ihrem Einflusse unterlag der Mann — er verschrieb ihr sein Vermögen — sie nährte und kleidete ihn. Noch ihren Geist fürchtete er, wenn sie bereits im Schattenlande weilte.**)

Dies ist der Setnaroman; ein Kulturbild aus Zeiten, die längst gewesen — ein Erzeugnis aus der Glutatmosphäre Ägyptens — eine Frucht aus Ägyptens Zaubergarten.

Würzburg.

*) Vgl. meine Schrift: Das Recht als Lebenselement der Völker S. 17 f., Paturet in der cit. Schrift p. 45 f.

**) Vgl. die Stelle aus dem hieratischen Papyrus 371 von Leyden und die daraus mitgeteilte Partie bei E. Revillout, Revue Égyptol. I. p. 132 Note 2 (Chabas).

Die Sturm- und Drang-Komödie und ihre fremden Vorbilder.

Von
Eugen Wolff.

II.*)

Noch eins war es, was die Blicke der jungen Stürmer bei all ihren Zukunftsträumen rückwärts ins 16. Jahrhundert blicken liefs: das war die Geltung des Bürgerstandes in jener Zeit. Wenn man dem geknechteten Bürger der Gegenwart sein Recht gegen die privilegierten Stände erkämpfen wollte, mufste man naturgemäfs auf den stolzen Bürger jener goldenen Zeit verweisen, welche von der anmafslichen Herrschaft eines verderbten Adelsstandes, diesem Auswuchs der fortschreitenden Kulturgeschichte, noch frei war. So mufste nicht nur die Litteratur, sondern auch die Kunst des 16. Jahrhunderts eine ergiebige Quelle gerade für die Komödie der Sturm- und Drang-Periode werden. Hatte nicht die germanische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts das bürgerliche Leben zu einer von der Poesie nicht erreichten Gestaltung gebracht? Und hatte dieselbe Kunst nicht nach Naturwahrheit bis ins Kleinste hinein gestrebt? Danach bot sich doppelter Grund für eine Anlehnung, und nach beiden Seiten, auf Stoff und Form, erstreckt sich die Analogie. Namentlich die poetischen Figuren der Talente, aber auch besonders die Familienväter der genialischen Komödie sind eine Wiederauferstehung aus niederländischen Gemälden, echte Bürgergestalten aus dem Alltagsleben, „teutsche Männer" — wie Gemmingens Hausvater bezeichnend sagt. Unverkennbarer noch als die Stoffwelt ist der Stil der Niederländer und von deutschen Künstlern namentlich Dürers. Das Streben nach jener charakteristischen Genre-

*) Vgl. S. 192—220.

malerei, welche das künstlerische Ideal des jungen Goethe war und ihn zu seinem berühmten Lob des männlichen Albrecht Dürer veranlafste, hat dem drängenden Dichtergeschlecht im guten und bösen Sinne den Griffel geführt. Mit künstlerischer Vollendung giebt sich dieser Stil in „Künstlers Erdenwallen" von Goethe: Hier erhebt der Zuspruch der Muse den Künstler über die kleinliche Wirklichkeit. Virtuosenhafte Genrebilder zeichnet Klinger in seinen Lustspielen „Die falschen Spieler" und „Der Schwur", welche von Anfang bis zu Ende im niederländischen Stile entworfen sind, nur dafs es ihnen an künstlerischer Versöhnung gebricht. Unendlich gröbere Holzschnittarbeit liefern die Grofsmann und Stephanie. An jene Muster der Genre-Kunst anklingend ist auch so manches Photographische bei Lenz und seinem Schüler H. L. Wagner, doch weist deren Stil schon teilweise auf andere Kunstquellen.

Waren die Blicke der jungen Dichter einmal auf die Malerei gerichtet — und wie sollten sie nicht in einer Zeit, da eben seit Lessing das Verhältnis von Dichter und Maler ein oft behandeltes Problem und zugleich nach dem Vorgange desselben Lessing der Maler eine vielbeliebte, immer wiederkehrende Idealgestalt des deutschen Dramas geworden war? —, so mufste insbesondere ja in derjenigen Richtung verwandtes Streben begrüfst werden, welche den Naturalismus, dieses Schibboleth der Stürmer und Dränger, zum Prinzip erhoben hatte. Die Befreiung des Individuums von hergebrachten Schranken, die Erschliefsung des ungeteilten und unverfälschten Universums als dichterisches Stoffgebiet, die Wildheit, welche das Häfsliche nicht scheut, — das alles waren Züge der italienischen Malerei des 17. Jahrhunderts, welche Auge und Herz der Stürmer sympathisch berührten; war es doch wie selten Geist von ihrem Geist. Für diese Analogie kommt von den deutschen Genies, die alle in diesem Stil schreiben, besonders Klinger in Betracht. In seinem „Schwur gegen die Ehe" wird ein Bild von Guido Reni als Redefigur gebraucht: Hymen bindet Amor an einen Myrthenbaum und verbrennt Köcher und Pfeile des Liebesgottes, um sich an dem Feuer zu wärmen. Dieses Bild ist nicht zufällig herangezogen; in demselben ist die Idee des ganzen Lustspiels vorgezeichnet; denn der geistige Boden, auf welchem der Held und schliefslich auch die Heldin steht, ist die Liebe ohne die Ehe, die Verpönung der Ehe als eines Grabes der Liebe. So ist es nicht unwahrscheinlich, dafs Klinger durch jenes Gemälde von

Guido Reni zu seinem Lustspiel direkt veranlafst wurde, um so mehr, als die sonst in das Stück hineinspielenden Momente gleichsam nur zur weiteren Illustration der Tendenz des Bildes dienen: in einer Familie pflanzt sich der Ehebruch als erbliche Krankheit fort, die Edelfrau fühlt von Geschlecht zu Geschlecht in der Ehe Langeweile und so giebt sie sich einem geliebten Jüngling hin. Schliefslich spricht für unsere Annahme das Geständnis des Helden: „Ich sah das Bild nie ohne einen inneren Schauder an.“ Es kann wohl kein Zweifel sein, dafs hier der Dichter selber aus seinem Helden herausspricht. — Dieselbe Malerschule hat noch ein Werk geschaffen, welches die Vorzeichnung eines Klingerschen Lustspiels darbietet. Sollte der Dichter zu seinen „Falschen Spielern“ nicht durch das gleichnamige Gemälde des Caravaggio angeregt worden sein? War doch dieser Meister so recht am nächsten ein Kongenialer der wüsten Stürmer, der verwegene Schöpfer verwegener Gestalten! Die Idee des Gemäldes ist derart, dafs der gröfste Teil unseres Lustspiels wiederum eine vollkommene Ausgestaltung des einen Motivs ist, wenn auch naturgemäfs nur einzelne Situationen die Gestalten des Bildes plastisch vorführen. Der Dichter mufs das Bild während seiner sächsischen Theatercampagne in der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden gesehen haben; dort spielte die Seylersche Gesellschaft, an welcher Klinger Theaterdichter war, im Jahre 1776. Klinger bekennt ausdrücklich in dem bei Rieger abgedruckten ersten zu Dresden geschriebenen Briefe an seinen Freund Schleiermacher, welche gewaltigen künstlerischen Eindrücke er in der sächsischen Hauptstadt empfange: „Von der Bilder-Galerie, das mein Ort der Zuflucht ist, kann ich kaum reden. Tausend Schöpfungen, tausend Welten . . . Gott im Himmel, wo war ich, was war ich in diesen grofsen Momenten. Und so auch keine Silbe weiter darüber.“ In dieser Galerie befinden sich nun und befanden sich schon damals aufser dem genannten berühmten Caravaggioschen Gemälde noch eine Reihe von Bildern desfelben Meisters, welche alle in gewissen Variationen das Laster des Spiels zum Gegenstande haben. Eins derselben macht gleichfalls falsche Spieler zu seinem Hauptgegenstande, ein anderes giebt das Leben von Landsknechten wiederum mit einer spielenden Gruppe im Vordergrunde, und noch ein viertes Caravaggiosches Bild führt neben einer Wahrsagerin einen voll besetzten Spieltisch vor. Eine so fortlaufende Behandlung der Leidenschaft des Spiels und der Falschspielerei konnte unmöglich ohne nachdrückliche Wirkung auf einen aufmerksamen, eifrigen, noch dazu geistesverwandten

Beschauer bleiben, und wenn wir ihn wenige Jahre später in demselben Stile genrehafter charakteristischer Zeichnung denselben Stoff behandeln sehen, werden wir füglich von einer aus den Gemälden empfangenen Anregung sprechen dürfen.

Jenes bereits gekennzeichnete Streben, die nächstliegende Natur, die Familie zum Boden der Komödie zu machen, fand eine direkte Aufmunterung durch einen Dichter, welcher in dem doppelten Ruhmesglanze erschien, in den Kämpfen des 18. Jahrhunderts ein Bahnbrecher auf poetischem und philosophischem Gebiete zu sein. So mufste Diderot dem jungen deutschen Dichtergeschlecht eine sympathische Erscheinung sein. Zudem hatte G. E. Lessing durch seine Übersetzung des „Natürlichen Sohnes“ und des „Hausvaters“ bereits für die Herrschaft Diderots in Deutschland den Grund gelegt. Nicht nur die Talente der Sturmzeit gaben sich diesen Einwirkungen hin, nicht also nur an Gemmingens „deutschen Hausvater“, an Schröders „Fähndrich“, welche sich direkt stofflich — ersterer an den „Hausvater“, letzterer an den „Natürlichen Sohn“ Diderots — anlehnen, und an alle sonstigen geistig verwandten Dramen dieser Richtung von Schroeder, Grofsmann, Stephanie d. J. u. a. ist zu erinnern, sondern auch die Genies Lenz, Klinger, Wagner unterziehen sich diesem Einflusse. Für ersteren hat schon Erich Schmidt auf die Kennzeichen der Diderotschen Quelle hingewiesen: neben dem bürgerlichen Charakter die Vorführung einzelner Stände in typischen Vertretern und die didaktische Absicht. Es sei hier, um die Berührung und die Abweichung beider Dichter zu kennzeichnen, namentlich auch an den „Neuen Menoza“ erinnert, welcher an das Problem des „Natürlichen Sohnes“ anklingt, indem ihrer Verwandtschaft unbewufste Geschwister Neigung zu einander fassen, aber nicht — wie bei Diderot — nach rechtzeitiger Erkenntnis ihres natürlichen Verhältnisses sich Geschwistertreue weihen, sondern erst nach geschlossener Ehe den verhängnisvollen Zug ihrer Herzen erfahren. In gleicher Weise drohen sich die Helden also gegen die bürgerliche Ordnung zu vergehen, aber bei Diderot beugen sie sich der konventionellen Moral, bei Lenz siegt in Wahrheit der natürliche Zug des Herzens: insbesondere die Heldin will den Gatten nicht mit dem Bruder vertauschen, und es ist ein durchaus nicht ernst gemeinter, sondern nur formell dem Geschmack des Publikums concedierter Schlufs, wenn durch Aufdeckung einer zufälligen Verwechselung die bedenkliche Verschwisterung der Gatten aufgehoben wird. — Echt Diderotsche Gestalten, schlichte bürgerliche Hausväter, sind aus der Genie-

Periode der Vater von Klingers „Falschem Spieler“ und von Wagners „Evchen Humbrecht“. — Der Einflufs Diderots war um so stärker, als er sich mit dem verwandten der englischen Dramatiker des 17. und 18. Jahrhunderts, und zwar nicht nur der komischen, sondern auch Lillo's in seinem berühmten „Kaufmann von London“, berührte, einem Einflufs, der namentlich bei Schröder, Karl Lessing und Stephanie d. J., aber auch bei Klinger nachweisbar ist, welches letzteren „Falscher Spieler“ die in englischen Dramen des 18. Jahrhunderts vorgeführte Unwiderstehlichkeit verbrecherischer Leidenschaft wiedergiebt. Auf Lillo gehen auch, wie Erich Schmidt richtig angemerkt hat, die Spuren der kriminalistischen Abschreckungstheorie zurück, welche bei Lenz, namentlich in der krassen Zeichnung der „Soldaten“, unverkennbar sind.

Was in Schröders Dramen nach den Franzosen gearbeitet ist, besteht fast durchgehends in rührenden moralischen Schauspielen oder in kurzen Burlesken. Hauptquelle für seine Lustspiele ist indessen die englische komische Dramatik; den Zeitgenossen und Nachfolgern Shakespeares verdankt er seine meisten und wirksamsten Stoffe: Aufser Shakespeares „doubtful plays“ benutzt er in seinen Lustspielen besonders Beaumont und Fletcher, Farquhar, Cibber, Goldsmith, Fielding, Edward Moore, Colman, Cumberland. Charakteristisch ist hierbei dafs in dieser Reihe die schamlosesten Vertreter des Lustspiels der Restaurationszeit fehlen, — wie denn in der Tat deren Werke ihrem ganzen Gehalte nach am wenigsten zur Befruchtung der deutschen Komödie geeignet waren.

In ihrem Streben nach Verwertung aller Naturpoesie ging die poetische Revolution des 18. Jahrhunderts noch weiter: dieselbe Strömung, welche die Begeisterung für Ossian gebar, griff auch bis auf die orientalische Dichtung zurück. Gerade Anfang der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts erschien die erste deutsche Übersetzung der Märchensammlung „1001 Nacht“. Schon in den „Neuen Menoza“ von Lenz bringt nun der aufsereuropäische Prinz Tandi einige unverkennbar orientalische Züge, wenn dieselben auch nicht alle, wie es am natürlichsten gewesen wäre, jenem prinzlichen Helden des wirren Stückes selbst beigelegt sind. Auf den Orient weist es besonders hin, dafs der Prinz die Blinden und Lahmen bewirtet, auf den Koran will sich der Vater, allerdings unter Widerspruch des Prinzen, berufen, um die Ehe seiner leiblichen Kinder für giltig erklären zu lassen, und dem Beza ist, wie der Dichter in seiner Selbstrecension des Stückes aus-

drücklich hervorhebt, ein Anstrich von der orientalischen Modelitteratur gegeben, um ihn interessanter zu machen. Aber ganz auf orientalischem Boden und in orientalischem Geiste spielt „der Derwisch“ von Klinger. Wie ein Märchen aus „1001 Nacht“ mutet uns diese an die Gestalt des Lessingschen Al Hafi angelehnte satirische Maske an, auch wegen des versteckten moralischen Gehaltes. den indischen Märchen analog. Die gezwungene Sprödigkeit der Sultansschwester mit den unzähligen, sie zu erlösen trachtenden prinzlichen Verehrern gemahnt an Turandot. Im Stile der orientalischen Poesie gehalten sind ferner die in Uhren verzauberten verwunschenen Prinzessinnen, die Fähigkeit des Derwischs, die Toten durch Auflegen eines Lichtes auf die Zunge zu beleben, sowie die an eine von Wieland im „Goldenen Spiegel“ gegebene Anregung anklingende Verwechselung der Köpfe bei der Wiederbelebung zweier Enthaupteten. Der Zauberer Primrose schliefslich, welcher den Khalifen mit dem gesamten Hofstaat wild tanzen und dann entschlummern macht, um die Liebenden zu vereinen und auf einem Wolkenwagen zu entführen, entfaltet keine andere Macht als Oberon in dem ungefähr gleichzeitigen Wielandschen Epos. Hier sind überall die Einflüsse der unverfälschten orientalischen Poesie vermischt mit denen der von Crébillon ausgehenden, von Wieland in Deutschland eingeführten, orientalische Elemente in sich bergenden französischen Feenlitteratur; auf Crébillon geht insbesondere, wie Rieger treffend für Klingers Roman „Orpheus“ bemerkt, der selbstgefällige, verweichlichte Sultan zurück, den wir auch im „Derwisch“ wiederkehren sehen. Aus all diesen Gestalten und Gewalten aber spricht das eine Streben der Herrschaft über die Naturmächte, und das mochte wesentlich dazu beitragen, einen Stürmer und Dränger auf diese Bahnen zu lenken.

Wenn wir sahen, dafs nächst dem Naturdrang die originell geniale Leidenschaft ein psychisches Moment der Sturm- und Drang-Periode war, so werden wir nach Erschöpfung aller — unbedingt oder bedingt — rein naturalistischen Quellen der Komödie jener Zeit den Ursprung der sich mit Naturalismus vereinenden Original-Genialität aufsuchen müssen. Hier sprechen alle Hinweise den einen grofsen Namen aus, welcher neben, ja weit über dem Rousseaus zum Bekenntnisruf der jungen Sturm-Litteratur wurde: Shakespeare. In den „Anmerkungen übers Theater“ hat Lenz nicht nur für die Tragödie, sondern namentlich auch für die von anderen weniger berücksichtigte Komödie Shakespeare als ewiges Muster der Genies proklamiert. Der unerschöpfliche Witz eines Shakespeare fliefse aus der Mannigfaltigkeit

der Charaktere, und diese sei die Fundgrube der Natur, hier allein schlage die Wünschelrute des Genies an. Lenz rühmt neben Shakespeares genialer Gröfse namentlich dessen Verwachsensein mit der Natur und spricht als Grundsatz aus, dafs Shakespeares Komödien und alle wahren Komödien, die geschrieben sind und geschrieben werden können, ihr Wesen in der Sache, in der bunten Fülle der Begebenheiten haben, nicht in der Person. Provozierender und zur selbständigen Theorie fortgebildet äufsert Lenz dieses Prinzip in seiner Selbstrecension des „Neuen Menoza", welche die „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" vom Jahre 1775 brachten: „Komödie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft". Insofern übersetzt er in den „Anmerkungen übers Theater" die Bezeichnung „Komödie" mit „Volksstück". Was er am Schlufs dieser Bekenntnisschrift an Shakespeare zu rühmen weifs, bewegt sich in derselben Richtung: „Mensch, in jedem Verhältnis gleich bewandert, gleich stark, schlug er ein Theater fürs ganze menschliche Geschlecht auf, wo jeder stehen, staunen, sich freuen, sich wiederfinden konnte, vom obersten bis zum untersten."

Neben all diesen innern Motiven warb die Sprache Shakespeares in unserem jungen Genie einen begeisterten Jünger des grofsen Britten: „Seine Sprache", ruft Lenz bewundernd aus, „ist die Sprache des kühnsten Genius, der Erd und Himmel aufwühlt, Ausdruck zu den ihm zuströmenden Gedanken zu finden." Und was hier der Sturm und Drang theoretisch aussprach, das hat er durch seine Werke betätigt, Mannigfaltigkeit der Charaktere in bunt bewegten Nachbildungen des wirklichen Lebens, der wahren, unverfälschten Natur macht die eindrucksvolle Gröfse der Sturm- und Drang-Komödien aus und zugleich — ihr Verhängnis. Hier insbesondre zeigt sich, wie weit Lenz alle Genossen aufser Goethe an eingeborenem Genie überragte. Genialität und Leidenschaft brechen sich mit jener unwiderstehlichen, unaufhaltsamen Vehemenz wild bewegter Naturkräfte Bahn, welche unmittelbar an den grofsen Britten erinnert. Und welch buntes, wirkungsvolles Lebensbild bietet uns Lenz in jeder seiner Komödien: „der Hofmeister" hat zur Haupthandlung die Verführung eines adligen Mädchens durch ihren Erzieher, aber die mannigfachsten Lebensverhältnisse, die wichtigsten Fragen des Jahrhunderts spielen mit hinein, das Stück gleicht einem socialen Zeitspiegel, bietet einen Abrifs der wichtigsten Kulturströmungen im Kleinen. Ganz die gleiche Mannigfaltigkeit der Gestalten zeigen „die Soldaten", und auch in den blasseren Dramen „Der neue Menoza" und „die Freunde machen den

Philosophen", herrscht vielgestaltige Bewegung von unverkennbar Shakespeareschem Gepräge. In der Tat, hier konnte jeder, wie Lenz es von Shakespeare selbst rühmt, stehn, staunen, sich freuen, sich wiederfinden, vom obersten bis zum untersten! Auch im specifisch komischen Charakter des Dramas steht Lenz dem englischen Dichterkönig durch scharfen, schlagfertigen Witz und Geist am nächsten. — Wie ästhetisch, so gab das Muster Shakespeares technisch der Sturm-Komödie Leben und Bewegung; die Sprache schliefslich, diese kühne, kraftstrotzende, fliefst aus derselben Quelle. Von H. L. Wagner ist das Gleiche wie von Lenz zu sagen, auch hier schliefst er sich an des letzteren Manier eng an. Klingers Komödien haben zwar ebenfalls nach Shakespeare die bunte Mannigfaltigkeit in der Charakteristik wie im Scenenbau und predigen ebenso die Unwiderstehlichkeit der Leidenschaft, aber der Einflufs des grofsen Britten auf diesen Stürmer erscheint doch unverfälschter in der Tragödie; auf komischem Gebiete ist die Shakespearesche Ader am deutlichsten im „Derwisch" erkennbar, einem farbenreichen Märchen voll drastischer Satire; in den „Falschen Spielern" und dem „Schwur" dagegen, namentlich in dem letzteren, ist die brittische Manier mit der virtuosenhaften, niederländischen Genremalerei zusammengeschweifst. Wie grofs die Dienste waren, welche Schröder und zum guten Teil auch die anderen wohlmeinenden Talente der Sturmzeit der Verbreitung Shakespeareschen Geistes auf dem deutschen Theater leisteten, ist rühmlich bekannt. Da sich diese Dienste aber weniger in eigenen Werken, als in Nachdichtungen dokumentieren, ist ein längeres Verweilen bei denselben an dieser Stelle nicht angängig. Es genüge festzustellen, dafs die Originale von Schröder selbst, sowie die der K. G. Lessing, Gemmingen, Grofsmann u. a. ein fruchtbares Studium jenes ewigen Musters offenbaren, sowohl in der Lebhaftigkeit der Leidenschaft, als dem Gestaltenreichtum der Charakteristik und schliefslich auch der Bewegtheit des technischen Aufbaus. Neben all diesen Einflüssen allgemeiner Natur sind direkte Anlehnungen an Shakespeare mannigfach nachweisbar. Hierhin gehören die häufigen Wahnsinnsausbrüche oder -Anklänge, die wichtigtuenden einfältigen Gerichtsdiener, ein eingeschaltetes Schauspiel mit Beziehung auf das Hauptdrama selbst und dergleichen unverkennbare Shakespearesche Charakteristika.

Aber ein übertriebener Shakespeare-Kultus führte die Sturm-Genies auch zu jenen Auswüchsen, welche in den Komödien der Zeit so überwiegend den geläuterten Kunstgeschmack verletzen, welche so

selten ein reines, ungetrübtes ästhetisches Wohlgefallen aufkommen lassen. Die technische Bewegtheit wurde zu gesuchter Regellosigkeit übertrieben, die sich namentlich in den ersten Dramen von Lenz zeigt, während die späteren allmählich in etwas regelmäfsigere Bahnen einlenken. Die Kraft der Sprache artet bisweilen in Schwulst aus und gefällt sich in Ausmalung des Gewagtesten. Diese Zügellosigkeit des Aufbaus und des Dialogs deutet auf Zügellosigkeit der dichterischen Phantasie, kundgegeben sowohl durch Unersättlichkeit der Leidenschaft als durch ihren explosiven Charakter. Wie oft fallen nicht diese Sturm- und Drang-Gestalten in der Höhe der Erregung ohnmächtig um! Das war dieselbe Ohnmacht, welche die Dichter niederwarf, da sie der von ihnen entfesselten Leidenschaft nicht Herr zu werden vermochten. Wie es demnach einseitig wäre, diese verhängnisvolle Entartung des manierierten Shakespeare-Kultus zu verkennen, so widerspräche es der historischen Gerechtigkeit, mit der billigen Verdammung dieses Überschreitens der ästhetischen Grenze über die Original-Genies zur Tagesordnung überzugehen. Aufserdem darf man nicht vergessen, dafs gerade Lenz manche seiner ursprünglichen Übertreibungen des Shakespeare-Kultus später überwand; Zeugnis dafür ist der Aufsatz: „Über die Veränderung des Theaters im Shakespeare“, dessen entscheidende Stelle, ein treffendes Wort der Selbsterkenntnis, lautet: „Man vergifst, dafs auch Shakespeare die Veränderung der Scenen immer nur als Ausnahme von der Regel angebracht, immer nur h ö h e r e n Vorteilen aufgeopfert. . . . Das entschuldigt aber gar nicht junge Dichter, die aus blofsem Kützel einem grofsen Mann in seinen Sonderbarkeiten nachzuahmen, ohne sich mit seinen Bewegungsgründen rechtfertigen zu können, ad libitum von einem Ort zum andern herumschweifen und uns glauben machen wollen, Shakespeares Schönheiten beständen blos in seiner Unregelmäfsigkeit.“ Gerade weil der wirkungsvolle Eindruck auf ein gewöhnliches Publikum durch jene Überladungen nur zu sehr gestört wird, scheint es uns Pflicht der Litteraturgeschichte, auf die unvergleichlich grofsen Keime höchsten Genies zu verweisen, die durch Auswüchse verunziert, aber nicht überwuchert oder gar vernichtet werden konnten. G. E. Lessing hatte uns von der Herrschaft der vorgeblich auf dem Boden des Aristoteles stehenden Franzosen durch Hinweis auf den wahren Aristoteles und den angeblich auf gleichem Boden stehenden Shakespeare befreit; der Sturm und Drang ist es gewesen, welcher uns von der Herrschaft des Aristoteles durch Fruchtbarmachung des wahren unbeschränkten

Shakespeareschen Geistes befreit hat. — Über den englischen Genius hinaus geht unsere Periode, indem sie unter Verzicht auf romantische Einkleidung keck den Schritt in das realistisch-moderne Leben lenkt. An Kühnheit und Mannigfaltigkeit der Charaktere hat sie ihm besonders glücklich nachgeeifert, freilich vermochte sie ihn an Gröfse nicht zu erreichen.

Bahnbrechend für das Verständnis der Werke Shakespeares war zuerst der Brief Youngs über „Original-Composition“ gewesen, und dieses selbe Werk mufste gerade durch seine Betonung der Originalität und Genialität, sein Eintreten für das Schaffen aus dem freien Innern heraus sympathisch auf die originalitätssüchtigen Stürmer und Dränger wirken. — —

Wir haben den kulturfeindlichen leidenschaftlichen Naturdrang und die kraftgeniale Originalitätssucht in der Komödie der Sturm- und Drang-Periode auf ihre Quellen zurückzuführen gesucht, so erübrigt uns nur noch eine grofse Seelenkraft der komischen Sturm-Litteratur aus ihrem Ursprung herzuleiten, jene Kraft nämlich, durch welche die eigentliche tendenziöse Betätigung auch der beiden andern Charakterzüge dieser Strömung geschah: die revolutionäre Satire. Hier ist nicht zu vergessen, dafs schon Lessing in seiner „Emilia“ kurz vor der Geburtsstunde unserer Periode, auf die entschiedenste Weise den politischen Kampf proklamiert hatte. Im Geburtsjahr der Sturm- und Drang-Periode selbst, bevor der Sturm im Gebiete der komischen Muse offen ausbrach, erschien ferner eine französische Schrift „Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'art dramatique“ von Mercier. In diesem Werke waren für die Komödie folgende Forderungen aufgestellt: Mit energischer Satire solle sie kämpfen und sich nicht sowohl gegen die lächerlichen Schwächen (le ridicule) der Gesellschaft, als vielmehr gegen die verbrecherischen Laster (le vice) wenden. Der Dichter stehe über der gesellschaftlichen Moral, que dicte le ridicule; er begnüge sich nicht, gewisse Hauptgestalten seiner Komödie lächerlich zu machen, sondern ihm müsse das Recht gesetzmäfsiger Züchtigung (le châtiment légitime) zugestanden werden, sodafs unser Theater ein öffentlicher souveräner Gerichtshof werde und zur Besserung des Lasters beitrage. Die Gegenwart und die Heimat seien aber der Boden, auf welchem allein eine solche künstlerische Moralmacht fufsen könne. Dabei dürfe nicht das einzelne Individuum, sondern die Welt Gegenstand der Behandlung, nicht ein einzelnes Porträt, sondern ein buntes Gemälde ihr Zweck sein. — Die Analogie

der letzten Forderung mit dem, was Lenz an Shakespeare rühmte und nachahmte, ist von vornherein einleuchtend. Ferner ist es augenfällig, dafs das Hauptelement der Sturm-Komödie bei den Genies wie bei den Talenten nicht einzig die specifische Komik ist, sondern dafs neben ihr unter stellenweiser Verdrängung derselben das satirische Moment sehr stark accentuiert hervortritt. Sich über die konventionelle Moral der kleinlichen Gesellschaft zu erheben, lag ganz im Rousseauschen Geist der deutschen Stürmer. Originell war besonders die Proklamierung des modernen Theaters zum Gerichtshof, welcher das Laster züchtige. Stets bei eintretender Verjüngung der Poesie, wenn es gilt, einer neuen litterarischen Strömung welcher Art immer zum Siege zu verhelfen, überspannt sich das Bewufstsein der Dichter von den Aufgaben ihrer Kunst. So ergriffen die Stürmer und Dränger mit begeistertem Eifer den ihnen hier zugeteilten Beruf. Mag bald diese, bald jene Menschenklasse im Vordergrunde als Hauptangeklagter stehen, — in jeder neuen echten Sturm-Komödie wird die ganze Menschheit von neuem vor den Richterstuhl der komischen Muse gerufen. Daher der durchscheinende moralische Zweck, daher die häufigen theoretischen Erörterungen, daher endlich die Schlufsmoral, gleichsam als Endurteil, sei es in positiver Form ernster Lehre, sei es in der negativen Form bitteren Spottes und Hohnes. Auch die Talente sprechen dem sich überhebenden Adel ungescheut das Urteil. All die kleinen Farcen schliefslich, in denen die Goethe, Lenz und Wagner litterarische Zeitzustände und dergl. keck behandeln, was sind sie anders als von Fall zu Fall ein unbestechliches, unerbittliches Strafgericht über die Torheiten und Laster der Zeit, als ein epigrammatisches Urteil von autoritativer Seite? Die Muse hatte über ihr Strahlenkleid die Robe des Richters gezogen.

Damit tat die komische Muse einen usurpatorischen Schritt, dessen revolutionärer Charakter um so anschaulicher ist, als gerade politische Fragen mit immer steigender Begier zur Behandlung aufgegriffen wurden. Anfangs fehlt dem politisch-revolutionären Zug der Komödie noch die rechte Klarheit und Zielbewufstheit: Lenz ersehnt, sei es im Ernst, sei es im Hohn, für seine socialen Kraftkuren jemand, der sie „bei Hofe“ durchtreiben möge. Aber mit der Einwirkung von Beaumarchais' satirenreichen Memoiren und kühnen Dramen „Der Barbier von Sevilla“ und „Die Hochzeit des Figaro“, in welchen die indirekte Tendenzdichtung Voltaires durch direkte Satire auf politische Zeitverhältnisse überholt ist, klingt ein gefahrdrohend verwegenes poli-

tisch Lied aus der Komödie. Zwar zeigt auch schon Lenz einmal Beeinflussung durch Beaumarchais, aber dieser vereinzelte Zug ist aus den ersten rührseligen Komödien des Franzosen auf den deutschen Dichter übergegangen, denn die Absicht des Grafen im „Neuen Menoza", sich Wilhelmine durch einen Pseudo-Geistlichen betrüglich antrauen zu lassen, um sich vorübergehend in Besitz der Eherechte zu setzen, schreibt sich aus der comédie larmoyante „Eugénie" her. Nun ist zwar der politische Gehalt von Lenzens „Soldaten" nicht zu unterschätzen — wie denn der Dichter selbst an Herder schreibt: „Ich freue mich himmlische Freude, dafs Du mein Stück gerade von der Seite empfindest, auf der ich's empfunden wünschte, von der politischen," — aber was Lenz hier giebt, ist, wie feststeht, die Summe der eigenen Beobachtungen in seiner nächsten Umgebung. In früher Zeit hat auch Goethe nur wenig hervorstechende politische Satire in der ersten Bearbeitung vom „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern", während die spätere Umarbeitung anschaulich den König als verschlafen, prassend und feig herausarbeitet. Diese zweite Fassung erschien 1789, und in der Tat treten die Einflüsse von Beaumarchais' politischen Satiren in dramatischer Form erst kurz vor 1780 zuerst auf. Um jene Zeit schreibt Klinger seinen „Derwisch", Grofsmann „Nicht mehr als 6 Schüsseln", Karl Gotthelf Lessing „Die Mätresse", Gemmingen seinen „Deutschen Hausvater". Der Geist des „Derwisch", welcher in unerhörter Kühnheit den Herrscher selbst als ebenso feige und prassend darstellt, wie ihn später Goethe in sein „Jahrmarktsfest" einführte, ist durch den staunenden Ausruf gekennzeichnet: „Ein Sultan kann sie nicht halten, das ist absurd." Gröber als diese feine Satire verspottet Grofsmann die lächerlichen Prätensionen eines verlumpten Adels, und während „der deutsche Hausvater" dem Adel zuruft: „Dein Stand hebt die Verbindlichkeiten des ehrlichen Mannes nicht auf", klagt „die Mätresse" im Pathos des Affekts: „Es kann nicht für uns gut werden. Der Gewaltige kauft alles, und der Schwächere mufs alles geschehen lassen." Übrigens kommt das Karl Lessing'sche Stück von den Werken der Talente jener feinen, schneidend scharfen Satire Beaumarchais' am nächsten: Der Tochter, welche erklärt, wenn der für sie bestimmte Gemahl sich eine Mätresse halte, führe sie selbst schlimmer als das gemeinste Mädchen, erwidert die adelsstolze Mutter: „Schlimmer? Kömmst Du nicht dafür nach Hofe, zur Assemblee?" Höher steht in dieser Hinsicht nur Klinger's „Derwisch", der sich auch dem specifisch Beaumarchaisschen Thema;

Sieg der Intelligenz des Bürgertums über das Privileg des Adels am meisten und geschicktesten nähert. —

Der unerbittlich satirische Zug führte unsere Komödiendichter noch auf ein anderes Gebiet und machte sie Einflüssen der zeitgenössischen bildenden Kunst zugänglich. Unter den Künstlern des 18. Jahrhunderts ragt ein anderer grofser William der Britten hervor, der wie sein Namensvetter Shakespeare, wenn auch nicht im gleichen Umfange, durch geniale Gröfse auf die jungen Stürmer wirkt: Hogarth. Mannigfache allgemeine Analogien fallen auf den ersten Blick in die Augen. Rücksichtslose Satire zeichnete auch ihn aus; die französische Mode bekämpft bez. verspottet er aufs unerbittlichste; er stellt das Laster durch nackte Zeichnung blos; vor allem auch seine Stoffe zeigen ihn als einen Vorläufer der Stürmer und Dränger: das Verderben der Buhlerin, das Soldatenleben, die Laufbahnen des lasterhaften und des tugendhaften Lehrlings, eine Verherrlichung des Findelhauses, — das alles waren Themata, die wir bei unsern Stürmern wiederfinden, und überdies begnügte sich Hogarth nicht mit einzelnen Porträts, sondern gab in allen seinen Stichen ein buntes Lebensbild. So mündete Hogarths Geist und Manier harmonisch in den Strom, welcher zur Sturmflut der deutschen Litteratur anwuchs. Selbst direkte Anlehnungen blieben unter diesen Umständen nicht aus. Wenn in den „Soldaten“ von Lenz ein neugieriger und lüsterner Offizier von Spafsvögeln vor das Bett eines alten Juden gelockt wird und in der Dunkelheit glaubt, vor einer schlafenden Schönen zu stehen, so ist auf einen Stich Hogarths zu verweisen, welcher einen sittenlosen Mann in gleichem Glauben vor dem Bett einer Mohrin zeigt, wie er gerade, von Leuten mit Licht überrascht, den Betrug erkennt; der gleiche Moment ist von Lenz wirkungsvoll benutzt. Von gröfserer Bedeutung ist die Analogie von Goethe's „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern“ mit Hogarth's Southwark-Fair.“ Wir dürfen hierbei freilich nicht die Uebereinstimmung vieler Figuren an sich als beweiskräftig für eine Beeinflussung des deutschen Dichters durch den englischen Kupferstecher ansehen, denn eine solche Analogie brachte die Darstellung des Jahrmarktslebens von vornherein mit sich, und Goethe hatte sicherlich in Frankfurt Gelegenheit genug, das Leben und Treiben auf der Messe zu studieren. Merkenswert ist in dieser Hinsicht eher, dafs bei Goethe wie bei Hogarth Schauspiel und sodann Quacksalberei und Liebe Hauptmomente des gestaltenreichen Bildes sind. Bedeutungsvoller noch

erscheint die Verwendung des Jahrmarktstreibens zu litterarischer und politischer Satire bei beiden Künstlern dergestalt, dafs zugleich allgemeine Richtungen und specielle Persönlichkeiten verspottet sind. Rechnet man hinzu, dafs, während alle anderen Farcen Goethes ihre Satire zu dramatisch bewegter Handlung entwickeln, das „Jahrmarktsfest" allein nur ein ruckweise vorgeführtes Nebeneinander, eine bunte Fülle von einzelnen kleinen Genrebild-Ausschnitten giebt, und dafs das Ganze auch bei theatralischer Darstellung, trotz allem Beweglichen und Lebendigen im Einzelnen, einen durchaus undramatischen, ausschliefslich malerischen Eindruck macht, so wird man die Wahrscheinlichkeit einer Beeinflussung nicht von der Hand weisen können. Wie sehr Goethe gerade um die Zeit der Abfassung des „Jahrmarktsfestes" mit Zeichnen und Malerei beschäftigt war, und wie eifrig er namentlich Kupfer studierte, wissen wir aus seinen Briefen, wie aus „Wahrheit und Dichtung", auch steht es fest, dafs er Hogarth kannte, und so erscheint bei dessen Geistesverwandtschaft mit der Sturm- und Drang-Periode eine Anregung nur natürlich. Steht es doch auch von vornherein fest, dafs Goethe zunächst die Idee, das litterarische Treiben unter dem Bilde eines Jahrmarktes darzustellen, mit sich schon lange, bevor wir von der Konzeption der Farce wissen, umhertrug, denn einmal beweisen die von Wilmanns, Scherer u. a. gegebenen und gewifs in vielen Punkten das Richtige treffenden Versuche, die einzelnen persönlichen Beziehungen des Jahrmarktsfestes auszudeuten, dafs die Masken von Jahrmarktspersonen sich keineswegs unwillkürlich aus den behandelten litterarischen Persönlichkeiten ergeben, sondern jedenfalls mit einiger Mühe herbeigezogen sind. Zum andern hat auch Scherer in „Goethes Frühzeit" aus den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" vom Oktober 1772 Beweise dafür beigebracht, dafs schon damals der Plan eines litterarischen Jahrmarktes bei Goethe oder in Goethes Kreise vorhanden war. Er trug sich mit der allgemeinen Idee des Ganzen, bevor er an die Ausführung des Einzelnen ging; um so wahrscheinlicher ist es, dafs ihm jene abstrakt von aufsen herbeigetragen wurde. Wenn es allein feststeht, dafs Goethe Hogarth kannte, dafs er öfter und auch um diese Zeit, z. B. im Concerto Drammatico, durch Gemälde zu dichterischem Schaffen angeregt wurde und dafs ganz gegen des Dichters Natur diese Farce keine dramatische Entwickelung, sondern nur eine bunte plastische Zeichnung giebt, und wenn man andererseits weifs, dafs in den einzelnen Figuren ausnahmslos persönliche Beziehungen verborgen liegen, so mufs das Endergebnis unserer soeben

angestellten Untersuchung sein, dafs Goethe durch Hogarths Stich auf die Idee geführt worden sein wird, das Jahrmarktstreiben zu litterarischer und politischer Satire zu verwerten, dafs ihm dann, als er die Frankfurter Messe daraufhin überblickte, für jede der stehenden Jahrmarktsfiguren eine entsprechende litterarische Persönlichkeit durch den Sinn fuhr, und dafs ihm schliefslich bei der Ausarbeitung unwillkürlich die Form des Gemäldes, welchem sein Plan entsprang, vor die Phantasie trat. Dazu passt vorzüglich, dafs Goethe für das Zwischenspiel von Esther, für welches Hogarth keinen Anlehnungspunkt darbot, — wie A. Strack im Goethe-Jahrbuch VI, 334 f. nachweist — die Merianschen Kupfer zu Gottfrieds Chronik als Vorbilder benutzte. Ist es nicht auch ein nicht zu unterschätzendes Beweismittel für unsere Annahme, dafs acht Jahre später, als es galt, die deutsche Litteratur der nächstvergangenen Jahre unter einem Scherzbilde darzustellen, Goethe eine Aquarellzeichnung anfertigen liefs, zu welcher er ein erklärendes Gedicht in Anknüpfung an das „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern“ schrieb, betitelt „Das Neueste von Plundersweilern“?! — Einen dem englischen Künstler analogen Stoff behandelt unser deutscher Dichter übrigens noch in einem anderen hierher gehörigen kleinen Drama, in „Künstlers Erdenwallen“, welches wie Hogarths „Distressed Poet“ den Gegensatz zwischen dem hohen Fluge der Phantasie und den kleinlichen Schranken des Alltagslebens, namentlich auch des Familienlebens, darstellt; beide zeigen den Mann in künstlerischem Schaffen, die Frau in Geldnot, das Kind schreiend u. s. f.; doch hat Goethe sein Bild durch Hinzutritt der Muse idealisiert. Eine direkte Anlehnung ist auch hier nicht ausgeschlossen. — Überhaupt hat Hogarth mehr noch als bei seinem Landsmann Fielding litterarische Entsprechung in der Komödie der Sturm- und Drang-Periode. — Wie zu Fielding bieten sich übrigens auch Analogien zu Pope, mit dessen Witzgeifsel Lenz nicht nur in den von ihm verfafsten Artikeln der „Frankfurter Gelehrten Anzeigen“ von 1775 droht, sondern dessen „Essay on Criticism“ er auch übersetzte, und zwar schon 1769 oder 1770.

Noch ein Mann des 18. Jahrhunderts ist zu nennen, welcher ganz dazu angetan war, ein Bahnweiser für unsere Komödiendichter zu werden, und es auch, aber leider nur in beschränktem Mafse, geworden ist. Für die moderne Komödie nicht nur seiner Heimat Dänemark hatte Holberg neue Bahnen erschlossen, eine Fülle von neuen Gestalten und Gewalten des modernen bürgerlichen Lebens hatte er

zuerst auf die Bühne geführt. Der Zeit in all ihren Elementen den Spiegel vorzuhalten, hatte er am wirkungsvollsten als Aufgabe des Komödiendichters geltend gemacht, und insofern stehen die Stürmer und Dränger fast durchgehends auf seinen Schultern, wenn auch seine Einwirkung auf die deutsche Litteratur schon früher begann. Ein Sprudeln von Witz, eine kräftige Laune, eine unerschrockene derbe Komik zeichnet ihn aus, und dadurch hat er namentlich auf Lenz gewirkt.

Von Holberg wies der Weg direkt zurück auf den Meister der römischen Komödie, auf Plautus. Man kennt die Übersetzung oder, wie man bezeichnender sagen mufs, Nachdichtung Plautinischer Stücke durch Lenz, welche unter dem Titel „Lustspiele nach dem Plautus" erschienen ist. Goethe, welcher die Bedeutung dieser Nachbildung gut erkannte, unterstützte dieselbe mit dem lebhaftesten Interesse.*) Da die Handlung auf moderne Verhältnisse übertragen ist, geben sich die Stücke fast durchaus als modern. Aber nicht nur in sich tragen sie ihren Wert, sondern vor allem auch durch den Einflufs, welchen sie auf die gesamte dichterische Entwickelung von Lenz ausübten. Der Schulung an ihnen verdankt er zum guten Teil den ausgelassenen Witz seines Dialogs, die starken, im besten Sinne possenhaften Züge, überhaupt die tief wurzelnde, packende Komik; denn starke Mittel waren es ja, welcher die Komödie der Sturm- und Drang-Periode bedurfte. Freilich von Plautus schreibt es sich auch her, wenn bisweilen in Lenzens Komödien nicht sowohl die Tugend und Schönheit, als der Witz triumphiert. Die bunte Mannigfaltigkeit in seinen Bildern des realen Lebens bot aus allen Ständen zahlreiche Typen, an deren Überarbeitung sich Lenz selbst zum Komödiendichter heranbildete.

All die herangezogenen Quellen erklären noch nicht das Entstehen und Wesen jener kleinen Farcen, welche wir als die Freischärler unserer Sturm-Komödie kennen lernten. In vieler Hinsicht lehnen sie sich, wie wir sahen, an die alten deutschen Fastnachtsspiele an, doch genügen diese in ihrer Harmlosigkeit sicher nicht zur Erklärung der scharfen Pfeile, welche die Stürmer in diesen Farcen versandten. Das einzige dieser Stücke, welches eine direkte Quelle anzugeben hat, spricht den gemeinsamen Anlehnungsboden aus: Goethes „Vögel" führen die Neben-Aufschrift: „Nach dem Aristophanes". Goethe hat sich hier an die Idee des antiken Dichters bis ins Einzelne angelehnt, nur dafs die litterarische und sociale Satire auf moderne Zeitverhältnisse

*) Vgl. Zeitschrift f. vergl. Litt.-Gesch. S. 94—96 in Otto Franckes Aufsatz.



übertragen ist. Der Schuhu ist und bleibt der Kritiker im allgemeinen, der Papagei ebenso der Leser, für welchen der Kritiker denkt, — wenn auch Goethe bei seinen Gestalten wie der Antike bei deren Vorbildern einzelne Züge an bestimmte einzelne Personen angelehnt hat. Unsere Farce giebt übrigens nur einen Teil der Aristophanischen Komödie wieder, der Überrest wird in einem Epilog für später verheifsen, wenn die gegebene Probe gefallen hat. Dieser Epilog ist nach Inhalt und Stil getreulich den Prologen der lateinischen Umarbeitungen griechischer Dramen nachgeahmt. — Dafselbe Aristophanische Stück hat noch auf eine andere Farce, die aus dem Goetheschen Kreise hervorging, direkt eingewirkt: H. L. Wagners „Prometheus, Deukalion und seine Recensenten" gebrauchen gleichfalls Tiere und zwar besonders Vögel als satirische Masken für litterarische Persönlichkeiten. An des Aristophanes „Frösche" wird man durch den Chor der Tiere erinnert, in welchem auch das Koax Koax des antiken Chors der Frösche natürlich nicht fehlt. Im übrigen ist die ganze Art der Behandlung von Tagesereignissen mit ziemlich unverblümten Angriffen auf bestimmte lebende Personen durchaus aristophanisch. — Die Idee, in der Unterwelt einen litterarischen Streit zwischen Dichtern auszumachen, kehrt aus den „Fröschen" in Goethes Farce „Götter, Helden und Wieland" wieder. — Überhaupt ist die aristophanische Art der Einkleidung und Ausführung mit ihren direkten Anspielungen auf Ereignisse und Gestalten des Tages auch in denjenigen Farcen nicht verkennbar, wo keine direkten Anklänge vorliegen. Namentlich voll von witzsprudelnden Aristophanischen Zügen ist bei allen Mängeln der Komposition das „Pandaemonium germanicum" von Lenz, der aufserdem eine Farce, „die Höllenrichter" genannt, in Nachahmung der „Frösche" unternahm und auch in seinen gröfseren Komödien fruchtbares Studium des Aristophanes verrät.

Wir gelangen zu Ende und haben gesehen, wie all jene Elemente, welche sich zur Komödie der Sturm- und Drang-Periode vereinen, aus den Strömungen des öffentlichen Lebens, der Litteratur und Kunst zusammenfliefsen. Nur ein Punkt harrt der Aufklärung, nur eine Frage ist zu stellen: Steht der specifisch typische Schlufs der Sturm- und Drang-Komödie ganz vereinzelt da, oder lassen sich auch zu diesem Analogien aufweisen? Die Schlufsmoral, deren Form an sich dem Hans Sachs abgeguckt ist, will, wie wir nachgewiesen haben, jedenfalls nicht den geistigen Gehalt des ganzen Stückes zusammenfassen, sondern nur eine einzelne sich an die Handlung knüpfende

Frage mit mehr oder weniger Hohn beantworten; der eigentliche Zweck der Komödie ist aber eben Darstellung der Komödie des Lebens, sodafs sich die Sturm-Komödie, wie jedes echte Kunstwerk, Selbstzweck ist. — Wenn Lenz in Wirklichkeit dem Herzog von Weimar eine Denkschrift über die „Soldatenehen“ unterbreiten wollte, so mufs dies als Gipfel seines verzweiflungsvollen Hohnes gelten, welcher tatsächlich schon Keime des künftigen Wahnsinns in sich barg. Solche wird man allenfalls auch in dem ungefähr gleicher Zeit angehörigen Schlufs der Komödie „die Freunde machen den Philosophen“ zu erkennen haben.

Nach dieser Richtung dürfen wir füglich von anderen Quellen schweigen. Will man aber für diese seltsame Mischung von Tragik und Komik am Schlusse überhaupt gewisse Analogien bezeichnen, die zur Bildung dieser Kunstform beigetragen haben mögen, so denke man an das antike Satyrspiel, welches den Ernst der Handlung mit tollen heiteren Elementen mischte, wie denn tatsächlich in Lenz etwas Satyrhaftes liegt, — denke bei dem possenhaften Schlufsansatz an das „Gy“ der englischen Bühne und an die Nachkomödie hinter dem Trauerspiel, welche manche Stiche von Hogarth bieten. —

Alles in allem hat die Gesamtbetrachtung dieser Abhandlung ergeben, dafs die mannigfachsten neuen fruchtbaren Elemente der Komödie nach Lessing zugeführt wurden, dafs in der Tat seine „Minna“ nicht allein die litteraturfähige moderne deutsche Komödie repräsentiert. Zwar hat allerdings schon er auf Shakespeare, auf Lillo und Diderot sowie auf Plautus hingewiesen, und Holberg gar hat schon vor Lessing auf das deutsche Lustspiel eingewirkt. Aber die Stürmer und Dränger bringen hierzu nicht nur Rousseau, Aristophanes und Elemente der alten deutschen Volksbühne, sondern ahmen vor allem Shakespeare uneingeschränkt, umfassender und entschiedener nach. Dies waren neue Elemente von um so schätzenswerterer Befruchtungsfähigkeit, als Lessings Anschlufs an Aristoteles und Marivaux von gar geringer Zeugungskraft für die Komödie grofsen Stils bleiben mufste; ist doch in Lessings Lustspielen das Schlagwort einer vorlessingschen Richtung noch nicht ganz verklungen: „Belustigung des Verstandes und Witzes.“ —

Aber wo sind die neu ausgestreuten Keime geblieben, warum haben sie nirgends fortgewirkt? In der Tat müssen wir mit Erich Schmidt zugestehen: „Lenz und Klinger sind nicht notwendige Bedingungen für das klassische Kunstdrama.“ Die Kraft der Genies war bald ver-

pufft, denn hauszuhalten hatten sie nie gewufst. Goethe, mit Schiller der berufene Erbe der Sturm- und Drang-Periode, wandte sich mit diesem anderen Kunstidealen zu; „Der Bürgergeneral“ und „Die Aufgeregten“ sind die letzten Früchte der neuen Keime deutscher Komödie. Das Pathos der Talente schwächte sich in Sentimentalität, der reifsende Bergstrom ist im seichten Bache der Iffländerei verschwommen, im Sumpf der Kotzebuerei verkommen. Nur kehren einzelne Momente der Sturm- und Drang-Komödie in den Produkten der Romantik wieder, vor allem verwandt mit dieser Richtung ist die Anlehnung an die deutsche Vergangenheit, an den Stil des Hans Sachs und der niederländischen Maler, sowie die lebendigere und fruchtbarere Beziehung zu Shakespeare; und auch die Komödien der Romantiker sind zum teil satirisch aristophanischer Art, wie später die von Grabbe, Prutz und Schack. Freilich, das Hinarbeiten der Sturm- und Drang-Komödie auf einen realistisch-modernen Stil, welcher die Gegenwart repräsentiert, wie die Klassik das Altertum und die Romantik das Mittelalter, stellte sich zur Romantik in gleichen Gegensatz wie zur Klassik. — Aber die unmittelbare Fortentwickelung kann zwar für die Stellung einer Kunstepoche im historischen Zusammenhange von Bedeutung sein, nicht aber über ihren künstlerischen Wert an sich entscheiden. Und da mufs gesagt werden: trotz der wenigen Komödien aus der Sturm- und Drang-Periode, welche reine, ungetrübte künstlerische Befriedigung gewähren, liegt unter der Schlacke eine Fülle von Goldkörnern. Kein geklärter Wein, aber hoffnungsvoller Most. So dürfen wir nach dem Ergebnis unserer Untersuchung das Lob aufnehmen, welches Lenz sich selbst im „Pandaemonium germanicum“ von Klopstock, Herder und Lessing erteilen läfst: „Der brave Junge! Leistet er nichts, so hat er doch grofs geahndet!“ Und wenn wir aus unserer heutigen Lustspiel-Misere nach Anknüpfungspunkten für eine moderne nationale Komödie grofsen Stils ausschauen, so verweisen wir neben Aristophanes, Shakespeare, Holberg und Lessing auf die Komödie der Sturm- und Drang-Periode.

Berlin.

NEUE MITTEILUNGEN.

Zu Niklaus von Wyle.

Von

Jakob Baechtold.

Für die Kenntnis dieses ältesten deutschen Humanisten hat in neuerer Zeit Ph. Strauch in seiner Pfalzgräfin Mechthild (1883) S. 14 ff. das beste getan. Weitere Einzelheiten brachte das dritte Heft meiner Geschichte der deutschen Litteratur in der Schweiz.

Es ist bekannt, wie Niklaus von Wyle, damals Stadtschreiber zu Esslingen, schon 1452 in Beziehungen zu Aeneas Sylvius getreten ist,*) wie dieser aus Niklaus, der bisher in seinen Mufsestunden namentlich Maler war, auch einen Schriftsteller, den begeisterten Vermittler der italienischen Renaissancelitteratur für Deutschland gemacht hat. In Esslingen veranstaltete Niklaus auch den Druck der ersten Sammlung von Freundesbriefen des Aeneas, nachdem dieser bereits Papst geworden war.

Niklaus hat — darin besteht das Neue dieser Mitteilung — den Papst persönlich gesehen. Schon Strauch a. a. O. S. 52 vermutete, dafs Niklaus 1459 bei dem mantuanischen Kongresse anwesend war. Die willkommene Bestätigung dieser Vermutung ergiebt sich aus einer Einsiedler-Handschrift des 15. Jahrhunderts.**) Dieselbe enthält neben

---

*) G. Voigt, die Briefe des Aeneas Sylvius im Archiv für Kunde österr. Geschichtsquellen 16, 400, 408; Württemberg. Jahrbücher 1853 Heft 2, 209.

**) Einsiedler Papierhandsch. Nr. 327. Inhalt derselben: S. 1. Incipit liber de proprietate sermonum. S. 59 Cicero Lucio veturio suo salutem. (Gasparino Bergomas) S. 93 Gasparini epistolae. Von S. 199 an ist die Zählung falsch und geht auf 120 (statt 200) über. S. 140 (falsch gezählt) Eneas Silvius episcop. tergestineus domino Caspar Slick (Brief Nr. 104 des Aeneas). S. 145 (falsch gezählt) Oratio nycolai de Wile. S. 148 Serenissimo et invictissimo principi et domino alfuncio divina clemencia arragoniae cathaloniae Siciliae et apuliae regnorum regi etc. S. 148b Diserto plurimaque laude digna Nicolao de wil protonothario Esslingensi eloquenti ac perspicaci ingenii viro Michabelius amico suo etc. 148c Eneas Silvius poeta Hanibali duci numidie S. P. D. S. 149 bis 162. Contra concilium Basileense. Eugenius episc. serv. servorum dei etc. In dem Abdruck der Rede des Niklaus v. Wyle habe ich nur die Abkürzungen aufgelöst.

allerlei Humanistischem des Gasparino da Barzizza (Bergomas), Briefen von Aeneas Sylvius, einer Baseler Konzilsschrift u. s. f., eine undatierte Rede des Niklaus von Wyle vor dem heiligen Vater. Die Rede an und für sich ist ohne gröfseres Interesse, es sind Entschuldigungen, vorgebracht im Namen des Markgrafen Karl von Baden, der durch Krankheit und andere Zwischenfälle zurückgehalten wurde, aber noch im nämlichen Jahre 1459 als kaiserlicher Gesandter in Mantua eintraf. Die Erhaltung des zur Biographie des Niklaus von Wyle nicht unwichtigen Aktenstückes mag man der Sorge seines Einsiedler Freundes Albert von Bonstetten verdanken.

Es lautet:

Oratio nycolai de Wile.

Deceret forsitan sanctissime pater ut more aliorum ad vestram beatitudinem confluencium orationem haberem, in qua vestrae sanctitatis ac illustris principis, filii vestri obedientissimi domini mei generosi Karoli marchionis badensis, qui me misit, laudes extollerem. Sed non est proh dolor ea dicendi copia, ut virtutes vestras eximias ac pene divinas equo praeconio efferre possim nisi quod hoc unum libet dicere et vere totam scil. nostram almaniam ex vestrae sanctitatis sublimandae adeo affectam esse gaudeo, ut nemo sit qui non sese inde beatum judicet speretque, ecclesiam prope diem omne periculum evasuram. Nec est quod de laude domini mei me mittentis oporteat dicere, cum alias virtus ne dum sua sed tocius domus marchionatus badensis vestrae beatitudini (ut reor) satis sit explorata. Sunt enim ex ea domo adhuc quatuor germani superstites virtutibus praediti et hisce adeo equales, ut difficile esset, quempiam eorum alteri laude praeponi. Inter hos tamen refulget Karolus praedictus vestrae sanctitatis filius devotissimus qui ceteros suos germanos omnes paterne hactenus educavit, continuo educat et pro posse ab insultibus tuetur. Hic a vestra sanctitate jam repetitis viribus accersitus semper parabat obtemperare voto vestrae beatitudinis ac iter ad vos accipere, sed diversi casus passim accidentes id hactenus vetuere, quamquam etiam corporis sui infirmitas obstabat, aliquae lites et dissensiones principum sibi vicinorum ac vel sanguine vel affinitate conjunctorum iter suum prorogarunt. Non nunquam vero casus graves suorum germanorum treuerensis et mettensis episcoporum ex insperato sese immergentes sibi impedimento extitere. Ita cum jam esset accinctus pro conficiendo itinere ad vestram sanctitatem necessitate coactus remansit pro ut hec et alia idem dominus meus generosus sese excusando cum venerit per suos oratores sincerius enodabit. Quamquam autem beatissime pater omnium praedictorum impedimentorum adhuc reliquiae haud parvae supersint merito hujuscemodi exitum ac iter domini mei generosi aggravantes statuit tamen ejus devocio ea iam omnia parvi pendere et vestrae sanctitati gerere morem ac eo paucioribus suppositis et equitibus ad vestram beatitudinem venire. Venit itaque dunttaxat vestrae sanctitatis vocatu et non alterius. Estque jam accinctus via infra quartamdecimanam proximam deo dante hic applicaturus

obtemperaturusque exinde ut princeps katholicus et fidelis. In singulis voto et beneplacito vestrae sanctitatis orabit ut tarditatem sui adventus per praemissa excusatam dignetur habere eadem vestra sanctitas cui sese*) humilime recommendat etc.

Diese Rede ist zweifelsohne an dem Fürstenkongrefs gehalten worden, den Pius II. im Sommer 1459 in Mantua eröffnete und der bis zum Januar 1460 dauerte. Dieser Annahme scheint zwar die folgende Bemerkung in einer Heidelberger Handschrift des 15. Jahrhunderts,**) welche des Aeneas Silvius Novelle „Euriolus und Lucretia" in Wyles bekannter Translation enthält, zu widersprechen:

„Hie vahet sich an ain liepliche history die bapst pius der ander des namens gemacht hat von zwayen liebhabenden menschen mit vercherten namen und langzeit vor seinem bäpstlichem stat, als hernach clärlichen das begriffen wirdt etc. Und den selben pium papam hab ich im LXI jar gesehen zuo mantaw dominica infra octavam corporis christi in bäpstlichen eren".

Ein Aufenthalt des Papstes zu Mantua 1461 läfst sich indessen nicht nachweisen, sodafs die Zeitangabe der Heidelberger Handschrift falsch ist. Der Abschreiber scheint 1461 aus 1459 verlesen zu haben (LXI aus LIX). Die ersten Briefe Pius II. aus Mantua datieren vom 1. Juni 1459. Er verliefs Mantua am 20. Januar 1460 und hat die Stadt seitdem nie wieder besucht. 1461 um die Zeit von Corporis Christi war er bleibend in Rom.***) Somit ist es zweifellos, dafs Niklaus seine Rede am 7. Juni 1459 zu Mantua gehalten hat.

Schliefslich mache ich darauf aufmerksam, dafs in der St. Galler Handschrift 719 neun Briefe des Niklaus v. Wyle an Albert von Bonstetten vorhanden sind, aber nur in einer flüchtigen Kopie des 15. Jahrhunderts. Sie sind zum kleinsten Teile benutzt von H. Kurz in seinem Programm Niclasens von Wyle zehnte Translation 1853 und von Gall Morel im 3. Bd. des Geschichtsfreundes, S. 1—53. Meine Abschrift, die vieles unentziffert lassen mufste, kann ich leider nicht veröffentlichen.

Zürich.

*) Hs: sepe.

**) Cod. pal. germ. 101. Bl. 75 a. Vgl. K. Bartsch, die altdeutschen Handschriften S. 25. Strauch hat zum ersten Mal auf die Notiz aufmerksam gemacht in der Zeitschrift f. d. A. 29, 432 Anmerkung 2. Der Schreiber dieser Notiz (c. 1470) ist Johannes de Werdea, Schulrektor in Burgau; dieselbe bezieht sich aber offenbar nicht auf ihn selbst, sondern mufs schon in seiner Vorlage, die das Autograph des Niklaus v. Wyle war, gestanden haben.

***) Gef. Mitteilung v. G. Voigt. Vgl. dessen Enea Silvio 3, 44 ff.

Zu neugriechischen Volksliedern.

Von

Heinrich von Wlislocki.

Felix Liebrecht hat im „Archiv für Litteraturgeschichte" (II, 22 und VII, 236) vier neugriechische Volksliedersammlungen besprochen und zwar eine cyprische, herausgegeben von A. Sakellarios (*Τὰ Κυπριακὰ*, Athen 1868), die von Arnold Passow herausgegebene Sammlung aller ihm bis zum Jahre 1860 bekannt gewordenen neugriechischen Volkslieder (*Τραγούδια Ῥωμαϊκὰ*, Leipzig 1860), die Sammlung Emile Legrand's (Recueil de Chansons populaires grecques, Paris 1873) und schliefslich die von Anton Jeannaraki herausgegebene Sammlung (*Ἄσματα Κρητικὰ*, Kretas Volkslieder etc., Leipzig 1876). Indem er von den interessantesten Stücken eine „möglichst gedrungene Inhaltsübersicht" mitteilte, „wobei jedoch nichts Charakteristisches übergangen", fügte er noch höchst wichtige Verweisungen auf Verwandtes bei andern Völkern hinzu.

Ich erlaube mir nun zu einigen, von Liebrecht besprochenen Stücken nachträglich einiges Verwandte vollinhaltlich mitzuteilen, das sich in der Volkspoesie der Bewohner Ungarns und Siebenbürgens vorfindet. Indem ich mich dabei hauptsächlich auf Stücke aus meiner unedierten Sammlung von Volksdichtungen einheimischer Völkerstämme beschränke, will ich im Vorhinein bemerken, dafs ich auf eingehende Vergleichung blofs aus dem Grunde verzichte, da beinahe alle Stücke, die ich hier mitteile, durch ihre unzweifelhafte Verwandtschaft mit neugriechischen Volksliedern, in schlagender Weise ihren griechischen Ursprung verraten. —

Betrachten wir zuerst die von A. Sakellarios herausgegebene cyprische Sammlung.

Zu No. 2: Konstantinos (Liebrecht, Volkskunde S. 156)*) erlaube ich mir folgende unedierte Volksballade der Rumänen mitzuteilen,

*) Der bequemeren Vergleichung zuliebe, citiere ich Liebrechts diesbezügliche Aufsätze nach der Seitenzahl seines Werkes: „Zur Volkskunde, alte und neue Aufsätze" (Heilbronn, 1879).

die im Südwesten Siebenbürgens und Ungarns weitverbreitet ist. In genauer, beinahe wörtlich gehaltener Verdeutschung lautet diese Ballade also:

„O Mutter mein, ich will ein Weib,
Ich will des Konstantinos' Frau;
Sie ist so schön, sie ist so fromm,
Wie eine Rose auf der Au!“

„„Lafs' deines Bruders schöne Frau,
Lafs' sie in Frieden, du mein Sohn;
Des Bruders Arm ist schwer und stark, —
Du kommst lebendig nicht davon!““ . . .

„Sag' Vater, was soll ich denn tun?
Ich will des Konstantinos' Frau;
Sie ist so schön, sie ist so fromm,
Wie eine Rose auf der Au!“

„„Lafs' deines Bruders schöne Frau,
Lafs' sie in Frieden, du mein Sohn;
Des Bruders Arm ist schwer und stark, —
Du kommst lebendig nicht davon! . . .““

„Sag' Schwester, was soll ich ach, tun?
Ich will des Konstantinos' Frau;
Sie ist so schön, sie ist so fromm,
Wie eine Rose auf der Au!“

„„Lafs' deines Bruders schöne Frau,
Lafs' sie in Frieden, Bruder mein!
Des Konstantinos' Arm ist stark, —
Willst du geweiht dem Tode sein?
Du hast zu Haus ein junges Weib,
Willst and'res noch zum Zeitvertreib!““ —

Der junge Jon*) ritt nun davon,
Durch Wälder grün, durch Auen weit,
Und kam zur späten Abendzeit
Vor seines ältern Bruders Haus.

Zu Konstantinos sprach der Jon:
„Grüfs' Gott dich, lieber Bruder mein!
Hör', morgen ist ein Feiertag;
Dein Weib soll uns willkommen sein!
Viel Hasenfleisch und Rebhuhn zart,
Das wollen wir ihr geben;
Mit frischem Obst und süssem Wein
Versüfsen ihr das Leben!
Drum gieb ihr an das Feierkleid
Und lafs uns weiter eilen;

*) Jon, Juon = Johann.

Mein Rofs ist gut, mein Rofs ist schnell,
Es legt zurück wohl tausend Meilen,
Eh' dafs ich sage: „Bleib gesund,"
Und wieder andre tausend Meilen,
Eh' dafs ein „Lebwohl" spricht mein Mund?

— O edles, junges Brüderpaar!
Was tatet ihr so unbedacht?
Kein Bruder läfst sein junges Weib
Zieh'n mit dem Bruder durch die Nacht!

„Kein Bruder läfst sein junges Weib
Ziehn mit dem Bruder durch die Nacht!
Ich will sofort nach ihnen eilen,
Ist Bruder, auch dein Rofs so schnell
Und legts zurück auch tausend Meilen,
Eh' dafs du sagst ein: „Bleib gesund!"
Und wieder andre tausend Meilen,
Eh' dafs ein „Leb' wohl" spricht dein Mund, ..
So will nach euch ich dennoch eilen!"

Er schwingt sich in den Sattelsitz
Des schwarzen Rosses, das er hatte,
Aus dessen Nüstern flog der Blitz,
Sein Huf gebar den Donner.

Am Wege steht ein Apfelbaum,
Den fragt nun Konstantinos:
„Sprich, sahst du nicht den Bruder mein,
Mit meiner Frau, so zart und fein?"

„„Jetzt ist es Nacht, wer mag jetzt sehen?
Erfrischend kühl die Winde wehen;
Auf Erden ist es still und dunkel,
Ich sehe nur der Stern Gefunkel!""

„Siehst du jetzt nur der Sterne Funkeln,
So mag es dir für immer dunkeln!"

Er schlug mit seinem Schwerte los;
Es kracht der Baum, es sinkt der Baum.
Drauf ritt er durch den Wiesenplan,
Wo einen Sauhirt er bald fand;
„Sprich, sahst du nicht den Bruder mein,
Mit meiner Frau so zart und fein?"

„„Ich bin und war hier stets alleine;
Hör' ich nur grunzen meine Schweine,
So hör' ich nichts und seh' kein Weib,
Hab' dieses noch so schönen Leib!""

„Magst du nicht seh'n ein schönes Weib,
So fühle dieses denn dein Leib!"

Er gab ihm einen Backenstreich,
Der ihm die Kinnlad' gar verrenkt.

Bald konnt' er in dem Morgengrauen
Sein Weib mit Juon liegen schauen
Auf grünem, duft'gem Wiesenplan.
„Hat er dir was zu Leid getan?
Wenn er dich, junge Frau, geküfst,
Dann sei die Schmach gar bald gebüfst!
Abschneid' ich ihm die Lippen beid',
Hat er dir zugefügt das Leid!
Hat er den Busen dir berührt,
Von heifser Lieb' zu dir gesprochen,
Dann werd' die Kehl' ihm zugeschnürt
Und beide Händ' ihm abgeschlagen!
Sein Kopf fall' auf den Wiesenplan,
Hat er noch mehr dir angetan!
Zu Hause hat er ja ein Weib,
Zu Freud' und Lust und Zeitvertreib!"

Sie hat erzählt nun ihrem Mann,
Was Juon Nachts ihr angetan . . .
Abschlug er seines Bruders Haupt,
Hat ihm das Leben, ach! geraubt;
Der Schwägerin hat er geschickt
Das abgeschnittene „Glied" des Jon
Auf seine Lanze hingespickt! . . . .

Die aus dem griechischen Original beinahe wörtlich herübergenommenen Wendungen sind im Druck hervorgehoben.

Zu No. 6 Die hundert Sprüche (Liebr. S. 162) teile ich aus Herrn Alexander Moga's unedierter Sammlung rumänischer Volksdichtungen folgendes Märchen in deutscher Übersetzung mit:

Der kluge Musikant.

Es lebte einmal in einem Dorfe ein junger Musikant, der war sehr arm und konnte sich mit seiner Geige kaum das tägliche Brot verdienen. Da nahm er eines Tages seine Geige unter den Arm, steckte das letzte Stückchen Brot, das er hatte, in den Sack und ging in die Welt. Da kam er in einen grofsen Wald, setzte sich nieder und wollte sein Stückchen Brod verzehren, aber es kam ein Vöglein herangeflogen und sprach zum Musikanten: „Gieb mir einen Bissen Brot, und ich will dich die Sprache der Vögel lehren!" Der Jüngling gab dem Vöglein einen Bissen Brot, hierauf sprach dieses also zu ihm: „Reifs' aus meinem linken Flügel eine Feder heraus und verzehre sie; dann wirst du die Sprache der Vögel verstehen und sprechen können!" Der Jüngling tat also, und als er im Walde weiter ging, sah er auf einem Fichtenbaume zwei Raben sitzen, von

denen der eine zum andern also sprach: „Wenn dieser Jüngling die Höhle wüfste, in welcher der Drachenkönig von einem Riesen unlängst eingemauert worden ist, so würde er ihn befreien und glücklich werden!“ Der Jüngling blieb stehen und sprach zu den Raben: „Sagt mir nur, wo sich die Höhle befindet, und ich will den Drachenkönig befreien!“ — „Das geht nicht so leicht,“ versetzten die Raben, „wie du es eben glaubst! Gieb uns das Brot aus deinem Sack, und wir wollen dir dann sagen, wie du den Drachenkönig befreien kannst!“ Der Jüngling gab nun den Raben seinen letzten Bissen Brot, und da sprachen diese: „Gehe gradaus gegen Sonnenaufgang, und bald wirst du vor eine Höhle gelangen, die so fest vermauert ist, dafs die Mauer selbst der Drachenkönig nicht sprengen kann. Vor der Höhle aber steht ein Baum; auf dessen Ästen sitzt eine metallene Schlange. Nimm diese Schlange herab, und wirf sie an die Mauer, dann wirst du den Drachenkönig befreien können!“

Die Raben flogen von dannen, der Jüngling aber ging gegen Sonnenaufgang und fand gar bald die Höhle, in welcher der Drachenkönig eingemauert war. Er nahm die metallene Schlange vom Baume herab und warf sie an die Mauer, die zusammenfiel. Aus der Höhle kam nun der grofse Drachenkönig hervor und sprach also zum Jüngling: „Du hast mich befreit, und ich will dir dankbar sein. Stich mit deinem Messer in meinen linken Vorderfufs, und lafs drei Tropfen meines Blutes auf dein Sacktuch fliefsen; das Tuch bewahre gut, und wenn du in Not bist, küsse die Blutflecken, und ich werde dir zu Hilfe kommen!“ Der Jüngling tat also, und als er das blutige Tuch in seinen Busen steckte, verschwand der Drachenkönig.

Der Jüngling ging nun weiter gegen Sonnenaufgang und kam endlich in eine Stadt, wo ein König eine wunderschöne Tochter hatte, die mit keinem Menschen, aufser ihrem Vater, sprechen wollte. Der König hatte öffentlich ausrufen lassen, dafs derjenige, welcher seine Tochter zum Sprechen bewegen kann, sein Schwiegersohn werde. Als dies der Jüngling hörte, ging er zum König und wurde von demselben in den Dienst genommen.

Sieben Jahre hatte er beim König gedient und noch kein Wort aus dem Munde der Königstochter vernommen. Da traf es sich einmal — es war grade das heilige Osterfest —, dafs die schöne Königstochter in prächtigen Gewändern in die Kirche ging und dort ihr goldgesticktes Brusttuch fallen liefs. Ihr Busen wurde sichtbar, und der Priester, der ihn erblickte, fiel vor Bewunderung auf die Kniee; die Königstochter aber erhob sich und ging nach Hause. Der Jüngling lief ihr nach und dachte bei sich: vielleicht versteht sie die Sprache der Vögel und sagt mir, was ich tun soll, um sie zum Sprechen zu bewegen! Er sprach also in der Vogelsprache zu ihr, die Jungfrau antwortete ihm in derselben Sprache und rief: „Geh' deiner Wege, du Lump; ich will mit dir nur dann sprechen, wenn du mir eine Stadt aus lauter Eiern baust; wenn du mir eine metallene Schlange machst, die Mauern zerstört, und wenn du mir einen Garten anlegst,

der zwischen Himmel und Erde schwebt!" Hierauf ging die Königstochter nach Hause, der Jüngling aber ging in den Wald, wo er sein Tuch mit dem Drachenblut hervornahm und die drei Blutflecken küfste. Da sauste durch die Luft der Drachenkönig heran und sprach: „Was willst du?" Der Jüngling erzählte ihm nun die Wünsche der Königstochter. Der Drachenkönig sagte: „Gut ist's! Morgen in der Frühe sollst du alles haben!" Hierauf flog er von dannen.

Als am nächsten Tage der Jüngling erwachte, da fand er vor sich eine metallene Schlange liegen. Freudig hob er dieselbe auf und wollte sie zur Königstochter bringen, da erblickte er oben auf einem Berge die Stadt aus Eiern gebaut, und darüber schwebte auf hohen goldenen Säulen ein prachtvoller Garten. Der Jüngling lief nun neugierig in die Stadt, um sich dieselbe anzusehen. Er traf dort die schöne Königstochter, die also zu ihm sprach: „Ich will mit menschlicher Sprache reden, wenn du drei Messen lesen läfst, des heiligen Kommnichtzumir, des heiligen Derteufelholdich und des heiligen Vergesserich." Der Jüngling versprach, es zu tun und ging weg. Am nächsten Tage kam er zur Königstochter und sprach: „Ich habe drei Messen lesen lassen: des heiligen Seimirgut, des heiligen Gottsegnedich und des heiligen Vergifsmeinnicht!" Da sprach die Jungfrau mit menschlicher Stimme: „Von nun an werde ich stets mit menschlicher Stimme reden! Geh' jetzt zu meinem Vater und verlange mich zum Weibe." Der Jüngling ging zum König, der ihm seine schöne Tochter zum Weibe gab, und nun lebten sie alle in Glück und Zufriedenheit.

Wie wir sehen, so fehlt diesem rumänischen Märchen der zweite Teil des griechischen Liedes, nämlich die Episode, wo die Jungfrau dem Jüngling Zahlen zur Beantwortung aufgiebt; trotzdem läfst sich eine enge Verwandtschaft des rumänischen Märchens mit dem betreffenden griechischen Liede nicht leugnen. Die verwandten Züge ergeben sich schon bei flüchtiger Vergleichung; ich will hier nur noch auf den Umstand aufmerksam machen, dafs unser rumänisches Märchen auch Züge enthält, denen wir in der Sage vom Zauberer Virgilius begegnen (Höhle, metallene Schlange, Stadt aus Eiern erbaut, hängender Garten).

Mit Nr. 10. Anonymes Lied (Liebr. S. 167) ist das folgende Lied der transilvanischen Zeltzigeuner verwandt, welches ich aus meiner unedierten Sammlung in genauer deutscher Übersetzung mitteilen will:

Rabe, auf dem Eichbaum hoch,
O erhör' mein Flehen doch:
Wenn mein Lieb mich so weit gebracht,
Dafs für mich man den Galgen macht,
Dann verzehre mein Herze du,
Das auf Erden nie fand die Ruh!
Meine Zunge doch reifse aus,
Häng' sie hoch an des Liebchens Haus,

Dafs sie die Treulose anklage,
Geht zum Tanz sie am Feiertage!
Meine Zunge wird dann schreien:
Diese Maid soll Niemand freien!
Denn am Galgen drei junge Knaben,
Ach! ihr Leben gelassen haben!
Sie bestahlen alle Welt,
Weil die Dirn' begehrt' viel Geld!

Zum Kinderlied (Sakellarios p. 123), welches Liebrecht (S. 178) vollinhaltlich mitteilt, steht folgendes unedierte Kettenliedchen der transsilvanischen Zeltzigeuner in naher Verwandtschaft:

Die Ameise und der Heuschreck'
Wollten Hochzeit halten;
Fiel das Eisen von den Hufen
Ihrer Wagenpferde,
Schickten mich zum Schmied —
Schmied will Schuhe haben —
Schuhe hat der Schuster, —
Schuster, der will Borsten haben, —
Borsten hat das Schwein, —
Schwein will Eicheln haben, —
Eicheln hat der Wald, —
Wald will eine Axt nun haben, —
Axt, die hat der Schmied, —
Kam zurück zum Schmied, —
Einen Hammer gab er mir, —
Köpfchen zu zerklopfen dir! . . .

Zu der unter dem Titel *ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΡΩΜΑΙΚΑ* (auch Popularia Carmina Graeciae recentioris) von Arnold Passow herausgegebenen Sammlung erlaube ich mir folgende verwandte Stücke mitzuteilen.

Zu Nr. 273. Kinderlied (Liebrecht S. 180) das folgende Kinderlied der südungarischen Zeltzigeuner:

Will erzählen dir ein Märchen klein,
Du mufst aber fromm und ruhig sein:
War einmal ein Würmchen,
Kam heran ein Käferchen,
Frafs das arme Würmchen!
Kam heran ein grofser Schneck',
Schnicki-Schnacki-Schneck'!
Frafs das kleine Käferchen,
Das gefressen das Würmchen!
Kam heran unser Hahn,
Frafs den grofsen Schnick-Schnack-Schneck.
Der gefressen das Käferchen,

Das gefressen das Würmchen!
Kam nun unsre Mutter heran
Und erschlug den grofsen Hahn,
Der gefressen den Schnick-Schnack-Schneck,
Der gefressen das Käferchen,
Das gefressen das Würmchen;
Hast vom Hahn gegessen auch,
Hör', er schreit in deinem Bauch:
Kukuriku!

Zu Nr. 426—428. Der Tod und der Hirt. (Liebrecht S. 184) steht folgende unedierte Ballade der transsilvanischen Zeltzigeuner, welche ich aus meiner Sammlung hier in genauer beinahe wörtlich gehaltenen Übersetzung mitteilen will, in naher Verwandtschaft:

„Meine Frau, die ist so schön,
Wie der Stern in Himmelshöh'n!
Selbst der Tod, — sollt' er sie sehn,
Ohne sie möcht' er weggehn!"

Also sprach der starke Anrus*)
Zu den Freunden, den Genossen,
Die voll Neid sein Weib angafften.
Doch einst kam der böse Tod;
„Guten Abend" zum Grufs er bot, —
Sprach zum starken Anrus dann:
„Du bist ein gar starker Mann!
Sprichst: sollt' ich dein Weibchen sehn,
Ohne sie möcht' ich weggehn!
Nun denn, zeige mir dein Weib,
Und ergötzt mich dann ihr Leib,
Will ich sie am Leben lassen!"

Sah der Tod das schöne Weib
Und umfafst' den schlanken Leib, —
Tot fiel d'rauf des Anrus Frau
Nieder auf die grüne Au!
Kämpfte d'rauf drei Tage lang
Anrus mit dem bösen Tode;
Auf drei Bergen kämpften sie, —
Auf dem Berg von Steine,
Auf dem Berg von Glase,
Auf dem Berg von Eisen.
Brach der Berg von Steine,
Brach der Berg von Glase
Unter ihren Füfsen.
Wo der Tod anpackte,

*) Ambrosius.

Prefst' das Blut dem Anrus
Er aus allen Gliedern:
Anrus, wo er packte
An den Tod, den bösen,
Mahlt' der dessen Knochen
Bald zu feinem Sande.
Auf dem dritten Berge,
Auf dem Berg von Eisen,
Fiel der Anrus nieder
Und blieb tot dort liegen.
Die Genossen legten
Ihn zu seinem Weibe
In das Grab, das dunkle.
Zwei Rohrhalme wachsen
Schlank auf ihrem Grabe;
Hab' erlernt von ihnen
Dieses trübe Liedchen. . .

Noch näher steht diese Ballade zu dem Liederkreise, welche Jeannaraki in der Abteilung *Γ (Τοῦ Χάρο καὶ τοῦ Νάδη* Nr. 141—153) seiner Sammlung (Liebrecht S. 214) mitteilt. Der Kampf findet (in Nr. 142 und 146) auf einer eisernen Tenne statt (ebenso bei Legrand Nr. 89; bei Passow Nr. 432 ist es eine marmorne), damit — wie es bei Jeannaraki Nr. 141 heifst: „die Berge nicht bersten und der Boden nicht einsinke."

In der zigeunerischen Ballade ist hiervon keine Rede, doch die Erwähnung der drei Berge, auf welchen der Kampf stattfindet, scheint sich an eine alte Fassung aller der griechischen Lieder anzulehnen, welche zu diesem Kreise gehören und in denen dieser Zug gänzlich verwischt ist. Dafs sich die mittgeteilte zigeunerische Ballade an eine alte griechische Fassung — die wir bislang nicht kennen — anlehnt, dafür spricht schon der Umstand, dafs sich der Gedanke: Wo der Tod anpackte, — Prefst' das Blut dem Anrus — Er aus allen Gliedern etc. auch in einem Liede (Charos und Digenis Nr. 17) bei Sakellarios (Liebrecht S. 173) wiederfindet, wo es heifst: wo Charos packt, spritzt das Blut empor, wo Digenis packt, zermalmt er die Knochen. — Über die Rohrhalme siehe die Nachweise bei Liebrecht S. 183.

Mit Nr. 433. Der Garten des Charos (Passow; Liebrecht S. 184) zeigt einige Verwandtschaft folgendes unedierte Kinderlied der transsilvanischen Rumänen, das ich hier in deutscher Übersetzung mitteilen will:

Will dir ein Märchen schön erzählen,
Doch darfst du mich nicht weiter quälen,
Mufst stille stehn, geduldig warten:
Hör', oben in dem Himmelsgarten,
Dort stehn die Englein grofs und klein,
Sind Apfelbäumchen zierlich, fein;

Und wenn die Englein Sonntags sehn
Das brave Kind zur Kirche gehn,
Da werfen sie gar oft, gar oft,
Ganz unverhofft, ganz unverhofft
Viel Äpfel in den Schofs;
Wachs', wachs', wachse grofs!

Mit Nr. 456—457. Passow Liebr. S. 187. Die böse Schwieger, deckt sich die unedierte Ballade der südungarischen Zeltzigeuner, die in deutscher Übersetzung also lautet:

„Krank bin ich, o Gatte;
Dich verlafs ich balde!
Sterben werd' ich, Arme,
Hier im grünen Walde!
O wehe, weh'!"

„„Was hast du gegessen,
Was hast du getrunken,
Du mein süfses Weibchen?
O wehe, weh'!""

„Deine Mutter gab mir
Schlangenmilch zu trinken,
Schlangenfleisch zu essen'
O wehe, weh'!"

„„Böse, böse Mutter!
Hast mein Glück verdorben;
Ist mein Weib gestorben,
Will ich nimmer leben,
Will den Tod mir geben!
Böse, böse Mutter!
O wehe, weh'!""

Mit dem Messer stach er
Sich in's Herz, in's kranke.
„Mutter, was soll werden
Noch aus dir auf Erden?
O wehe, weh'!

Herz, mein armes Herze,
Kühl wirst du gar schnelle,
Wirst so kalt, so kühle,
Wie die Well' der Quelle!
O wehe, weh'!"

Ruhten bald die Beiden,
Frei von allem Leiden
In dem Grab, dem kühlen.
O wehe, weh'!

Am nächsten verwandt mit dieser schönen Ballade ist die italienische („Schlangenköchin") welche Kaden (Italiens Wunderhorn (S. 85) mitteilt. Vgl. auch Jeannariki Nr. 130; siehe auch A. Herrmanns Aufsatz: „Beiträge zur Vergleichung der Volkspoesie IV. Vergiftung" (in den Ethnologischen Mitteilungen aus Ungarn, herausgegeben von A. Herrmann, I. Bd. 1. Heft. S. 90 ff.), wo eine ganze Gruppe von Volksballaden der ungarländischen Bewohner mitgeteilt ist, „zum Teil samt dem bisher unedierten Originaltexte, in denen ein Bursche oder ein Mädchen von Mutter, Schwester, Schwägerin oder Geliebten, vergiftet wird;" desgleichen siehe Brassai-Meltzls Acta Comparationis Litterarum Universarum (Klausenburg, Series V. Tom. II).

Mit Nr. 459 (Passow) Die Fremde (Liebrecht S. 187) ist verwandt folgendes Lied der südungarischen Bulgaren, das ich hier aus meiner unedierten Sammlung in genauer Übersetzung mitteilen will.

Die arme Neda.

„Neda, Neda, weifse Neda!"
Werde nicht des Stojan Gattin!
Beide seid ihr arme Wesen;
Aus zwei leeren Bettelsäcken
Ist ein voller nie geworden!"

Also sprachen oft zur Neda
Ihre Eltern, Nachbarinnen;
Doch von Stojan wollt' sie nimmer,
Von dem Vielgeliebten lassen.
Ostermorgen, heller Morgen,*)
Du beschienst nun die Geliebten,
Die sich Mann und Gattin nannten,
Als sie in die weite Ferne,
In das Land Rumelien zogen.
Arm war Stojan und der Neda
Reiche Eltern gaben wenig
Vom Vermögen, das erworben
Sie im Laufe langer Jahre. —

Viele Jahre sind vergangen,
Von der Neda und dem Stojan
Brachte aber keines Kunde.
Einmal sprach da Neda's Mutter,
Zu der Tochter, zu der Jüngsten:

„Sprich, von wem hast du vernommen
Jenes Lied, das du gesungen
Heute morgens im Obstgarten?"

*) Über das Wesen der bulgarischen Volksdichtung, besonders über die Wiederholungen siehe Rosen, Bulgarische Volksdichtungen (Leipzig, 1879) S. 29.

„„Mutter, von dem Hirten hab' ich's,
Von dem neuen, ja erlernet;
Sang es, als er gestern Abends
Mit der Heerde heimwärts kehrte!““
Sprach darauf die alte Mutter:

„Und wer gab dir, liebe Tochter,
Jenes Tuch, das buntgestickte,
Das du gestern bei dem Tanze
Um den Leib geschlungen hattest?
Hör', im ganzen, weiten Lande
Konnte solche bunte Tücher
Nur die Neda, deine Schwester,
Die Verlor'ne, Arme, sticken!“

Ihr erwiedert nun Stoina:
„Von der Magd, der neuen, hab' ich's,
Die du in den Dienst genommen!“

In den Hofraum lief die Mutter
Und umschlang die neue Dienstmagd:
„Neda, Neda, meine Neda!
O wie bist du abgemagert,
Abgehärmt und so verändert!
Sei mit Stojan, deinem Gatten,
Sei uns, Tochter, vielwillkommen!“ . . .

Vgl. hierzu auch Jeannariki Nr. 272 (Liebrecht S. 216).

Zu Nr. 461—464 (Passow), Die untreue Frau (Liebrecht S. 187—188), teile ich in genauer deutscher Übersetzung ein unediertes Volkslied der nordungarischen Slovaken mit, dessen Originaltext ich im Jahre 1884 in Rosenau (Oberungarn) aufgezeichnet habe. Das Lied lautet deutsch also:

Ber Rastelbinder.

„Auf nach Polen, auf nach Polen!
Will von dort viel Geld mir hohlen!“
Also sprach der Ehemann
Zu der Gattin, schön und fein;
Steckt' die Werkzeug' in den Sack,
Wandert' in die Fremd' allein.
Kaum war er zum Dorf hinaus,
Trat der Buhle schon in's Haus,
Herzt und küſst das Weibchen fein;
Hei! das wird ein Leben sein!
Doch der Gatte kehrt' zurück,
Von dem Werkzeug er ein Stück
Hat vergessen auf der Bank.
Als er sah die beiden dort,

Reifst das Messer grofs und blank
Aus dem Gürtel er gar schnell, —
Aus den Herzen quoll das Blut
Wie ein roter Waldesquell. . . .

Besonders Nr. 461 bei Passow deckt sich dies slovakische Lied. Zu Nr. 464 vgl. das bulgarische Lied „Gino und die schöne Petra“ bei Rosen, Bulgarische Volksdichtungen S. 209.

Zu Nr. 495 (Passow; Liebrecht S. 193) vgl. das Sprichwort der transsilvanischen Zigeuner: „Die Dirn' ersäuft ihr einziges Kind, die Wachtel ernährt sechs.“ S. auch Jeannariki Nr. 269.

Zu Nr. 517—519 (Passow; Liebrecht S. 195) vgl. Rosen a. a. O. S. 247, Nr. 103: Elin Doika und Kaden a. a. O. S. 126; sowohl die bulgarische, als auch die italienische Fassung der Leonorensage scheint eine griechische Vorlage gehabt zu haben. Liebrecht sagt mit Bezug auf den ganzen Kreis: „Die ganze Vorstellung ist, wie mir scheint, aus der Sitte entstanden, dafs die Frauen ehedem mit ihren gestorbenen Ehemännern lebendig begraben wurden oder sich begraben liefsen, und wenn dies nicht geschah, als von diesen schliefslich geholt gedacht wurden“ (S. 197). Nachklänge dieser uralten, besonders in Indien verbreiteten Sitte finden wir in der „Leonorensage“ der südungarischen Zeltzigeuner, die wohl als eine der ältesten Fassung des ganzen hierhergehörigen Sagenkreises*) angesehen werden kann. Die bislang nirgends veröffentlichte Ballade meiner Sammlung lautet verdeutscht also:

„Mutter, was soll das bedeuten:
Hör' allnächtlich vor dem Zelte
Flüsternd eine Stimme sprechen:
‚Wehe, wehe, Gattin, Süfse!
Mufs allein im Grabe liegen!
Nicht bist du hinabgestiegen,
Ach! zu mir ins Grab, das dunkle!
Also mufs ich dich besuchen;
Doch bald kann ich nimmer kommen,
Wenn vermodert meine Füfse!
Pflanz' ein Kreuz mir auf den Hügel,
Dafs ich es als Pferd benütze!‘
Hör' allnächtlich vor dem Zelte
Flüsternd diese Worte sprechen!“

Sprach die Mutter, sprach die Alte:
„Diese Worte spricht dein Gatte,
Der allein liegt in dem Grabe!
Darum seinen Wunsch erfülle:
Pflanz' ein Kreuz ihm auf den Hügel,
Dafs er es als Pferd benütze!

*) Vgl. Karl Krumbacher in der Zeitschrift für vergl. Litter.-Gesch. S. 214—220.

Bis sein Kopf ihm auch vermodert
Und er geht ins Reich der Toten!"*)

Also tat die junge Wittwe,
Pflanzt' ein Kreuz dem toten Gatten
Auf den grünen Grabeshügel. . . .

„Werd' ein Rofs, du schlankes Kreuzlein!
Dafs zur Gattin windesschnelle
Ich hinreite, ich hinreite,
Sie abhole, sie abhole!
Denn freiwillig wollt' sie nimmer
In das Grab zu mir einkehren!"

Schwarzes Pferd ward aus dem Kreuze,
Hu! da ritt er windesschnelle!
Auf das Pferd schwingt vor dem Zelte
Er die schöne junge Gattin!
Hu! zurück gings windesschnelle.

„Wehe, wehe, lieber Gatte!
Hast ein Rofs, das gleicht dem Winde!"

„„Nicht ist es aus Wind geboren;
Aus dem Holz ist es erstanden,
Das gepflanzt du Gattin, gestern
Auf mein Grab als schlankes Kreuzlein!""

„Wehe, wehe, lieber Gatte,
Deine Beine sind vermodert!"

„„Ja, vermodert sind die Beine
In dem dunklen, feuchten Grabe!""

„Wehe, wehe, lieber Gatte!
Schon ergraut sind deine Haare!"

„„Ja, ergraut sind meine Haare,
Sie bescheint jetzt nur der Mondschein!""**)

Stolpernd brach das Pferd zusammen
Und die Beiden hat verschlungen
Rasch das Grab, das enge, dunkle . . .

*) Dem Glauben der Zigeuner gemäfs kehrt die Seele des Verstorbenen erst dann in das eigentliche Jenseits ein, wenn der ganze Körper verwest ist, s. meinen Aufsatz: „Gebräuche der transsilvanischen Zeltzigeuner bei Geburt, Taufe und Leichenbestattung" (im Globus, 1887 Nr. 16, 17) und mein Heft: „Zur Volkskunde der transsilvanischen Zigeuner" in Holtzendorff-Virchow's Samml. gemeinv. Vorträge, 1887 Heft 12. Zweite Serie (Neue Folge).

**) Dem Volksglauben der Zigeuner gemäfs ist es nicht gut barhaupt im Mondschein zu wandern; man wird dadurch glatzköpfig oder ergraut vor der Zeit.

Schliefslich vgl. noch zu Nr. 587 (Passow; Liebrecht S. 198) und Nr. 126 (Jeannariki; Liebrecht S. 212) das bulgarische Lied „Haidukengelübde“ (bei Rosen a. a. O. S. 189); zu Nr. 288 (Jeann.; Liebr. S. 217) vgl. Kaden a. a. O. S. 41: „Das tapfere Mägdlein“; zu Nr. 297 (Jeann.: Liebr. S. 218) vgl. Kaden a. a. O. S. 121—124.

Indem ich nun diese kurze Mitteilung schliefse, erlaube ich mir nur noch zu bemerken, dafs die mitgeteilten Stücke der Zigeuner schon in der Hinsicht interessant sind, weil sie uns auch den Nachweis liefern, dafs dies Wandervolk lange Zeit unter griechischen Stämmen gelebt haben mufs, ehe es Mitteleuropa überschwemmte.

Mühlbach (Siebenbürgen). Heinrich v. Wlislocki.

Ein Lobspruch auf Paris 1514.

Von
Ludwig Geiger.

In der Vierteljahrschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance I, 535, habe ich das Bruchstück eines Gedichtes des Fausto Andrelini über Paris (Anfang des 16. Jahrhunderts) mitgeteilt. Seitdem ist ein kleiner Aufsatz veröffentlicht worden, der einen um mehrere Jahrzehnte spätern Lobspruch enthält: *Eloge de Paris, composé au* 16. *siècle par Guillaume Guéroult publié avec une introduction et une notice sur le plan d'Androullet par Paul Lacombe. Paris 1886, 8 S.* (Separatdruck aus dem *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France, nov. — déc. 1886*). Der Plan Androullets, 1552 veröffentlicht, findet sich wiederholt in dem 1553 von G. Gueroult veröffentlichten Werke *Epitome de la corographie d'Europe* und ist daselbst mit einer französisch geschriebenen poetischen Vorrede auf Paris begleitet. Bei der Gründungsgeschichte neigt sich der Verfasser der Ansicht derer zu, welche Caesar für den Erbauer halten, kann aber doch nicht verschweigen, dafs Andere die Gründung in das Jahr 498 vor die Erbauung Roms setzen. Er rühmt Paris sehr. Jetzt sei die Stadt so grofs, „dafs das wollüstige Corinth, das gelehrte Athen, das unbezwingliche Rhodus, das berühmte Ephesus, selbst Rom im Vergleiche zu seiner Vollkommenheit durchaus verlieren würden.“ Er spricht von 500 Strafsen, 5 Brücken, den reichen Kaufmannswaaren, vor allem rühmt er „die sehr blühende Übung der Wissenschaften, welche den Ruhm der Stadt über jede andere Stadt der Erde erhebt.“ Alcuin wird als Gründer der ersten gelehrten Anstalten bezeichnet. Das *Parlament de Paris* wird unverhältnismäfsig ausführlich dargestellt. Gelegentlich wird Gaguin als Quelle erwähnt.

Mehrere Jahrzehnte früher, etwa gleichzeitig mit der Andrelinischen Schilderung war ein humanistischer Lobspruch auf Paris in lateinischen Versen erschienen. Er rührt von einem wenig gekannten Humanisten Joh. Fr. Stoa her.*) Leider giebt der Dichter nicht das, was man

*) *Jo. Fr. Quintiani Stoae Brixiani poetae facundissimi de celeberrimae Parrhisiorum urbis laudibus Sylva cui titulus Cleopolis. | Ejusdem Orpheos libri tres | Cum privilegio | Prostat haec novitia Camoenarum partitudo in Gormontiana libraria*

von ihm hofft, nämlich eine wirkliche Beschreibung der Stadt. Vielmehr bringt er in echt humanistischer Weise Lobeserhebungen nach bestimmten Formeln, Ausdrücke so allgemeiner Art, dafs sie auf jede Stadt und jede beliebige Baulichkeit bezogen werden können. Nach allgemeiner Verherrlichung der Stadt, nach Klima, Fruchtbarkeit und Lage wird die Seine gepriesen. Darauf folgt dann eine Beschreibung der Kirche von *Notre Dame* (am Rande heifst es: *Divae virginis templi descriptio*, im Texte statt dessen natürlich: *Dianae*) und deren Umgebungen, eine Beschreibung (fol. 51 a — 53 a), die hier als Probe des Ganzen folgen mag. —

Hic monstrant sublime caput templa alta: Dianae
Splendidiora thoils, o templa superba columnis
Innumeris: latoque satis celeberrima cinctu.
A fronte intranti surgit tibi ianua triplex
Undique marmoreis circumvallata figuris.
Sunt geminae turres: dextrum latus una: sinistrum
Altera fraterno surgente cacumine servat.
His sublime caput: quarum si culmina lasso
Ascensu superes bipatentibus alta fenestris
Moenia conspicies: latamque patentius urbem.
Perpendes vicos, fora, compita, templa, plateas,
Tecta, domos, pontes, pinacula, culmina, turres,
Arcus, castra, vias, hortos, musaea, fenestras,
Balnea, discursus, portas, insignia, puppes.
Ingredere hanc sacram speciosae Virginis aedem
Magnificum spectabis opus. curvamina templi
Ardua convexis monstrant fastigia circlis.
Ingenium artificis sublime decentibus uno
Ordine coniunctis circum sacra templa sacellis.
Hic tot honoratis splendent altaria donis.
Marmoreis cooperta abacis; opibusque referta
Ut Capitolini superent antiqua Tonantis
Et spolia: et veterum superent diademata regum.
Inde Sacerdotum locus est secretior: in quo
Aurea tot puris servantur pallia mystis:
Lucida ut antiqui superet sacraria boni.
Ante aram ingentem miro fulgore columnae
Aereae: et insignes orichalco lampades ardent.
Plurimus hic sancto circumcinit ore sacerdos:

---

a regione aedium Coqueretticarum. (Y. 2621 Bibl. nationale Paris). Die Schrift beginnt mit einem Gedicht des *Aegidius Maserius Parrhisiensis* an die Brüder *Stephanus* und *Antonius Lapitheos*, Dann folgt ein Widmungsbrief des *Stoa* an *Antonius Pratensis* und die *Rectores Parrhisiorum urbis;* — datiert 1514, 10 kal. Aug. Der Anfang lautet:

Falsidicis quondam monimenta antiqua papyris
Pluria sub vario cecinere ingentia coelo
Mirandorum operum fastigia, nulla vagatur
Fabula tam veri multis ambagibus espers
Quae testem actaeae non sit sortitia Minervae.

Et fundit sine fine preces: capitique coronis
Impositis facilem vocat in sua vota Tonantem.
Maximus Antistes cuius caput infula cingit
Diva salutiferi manibus dat signa trophaei
O templum sublime, ingens, venerabile; et altis
Celsum illustre tholis. series longissima tanti
Est operis: latoque nitent lata omnia templo:
Saxa, trabes, situs, ordo, bases, ars, tecta, columnae.
Mox super infixis templi pars infima lignis
Est structa: ut nullo praesens opus excidat aevo.
Nam quia circuitu proprio templa alta recingit
Sequana: ne extremae subsideret infima terrae
Pars: simul impressis firmarunt omnia vallis
Fundamenta: dehinc opus erexere superbum:
Quo grave piniferi collum premeretur Atlantis.
Non procul hic domus est: ubi plurima semper ergentum
Turba laboriferis positis trahit ocia curis.
Hic, vivunt inopes: hic corpora nuda teguntur:
Aegraque condignam lucrantur membra quietem:
Dulce dei hospitium, mox qua se Sequana volvit:
Quot pontes visuntur: habent sua nomina pontes,
Nam veluti rutilans inter tot sidera Titan
Clarior ostendit majus jubar aethere sumno
Fluminibusque velut gravius fremit omnibus aequor
Perpetuis revolutum curis: graviusque remugit.
Sic inter pontes pons est sublimior omni
Maiestate patens. scindunt cava marmora torvas,
Pontis aquas rupto muri per acumina fluctu.
Non secus ac duras acies cuneata sonaci
Proscindit stridore trabes: quum longa fathiscunt
Robora: et in geminas crepitant fugientia partes.
Desuper ordo duplex domuum se tollit: et uno
Aspectu hinc similes demonstrat et inde tabernas.
Unica forma meos quoties delusit ocellos:
Vix eadem quum visa domus: quum sola labantem,
Concoeptum species animi perturbet: et omnem
Quum domus eripiat mihi quaeque simillima mentem.
Hinc atque hinc prostant merces: populique frequentis.
Adliciunt animos. set quid meliora tacendo
Musaeum fraudetur opus: currente fluento
Subter: et elato magni curvamine pontis.
Est via tam recto planissima tramite, ut usquam
Nulla hominum mens sit; quae num sit pontus imago
Percipiat: possitque sibi suadere vaganti
Per pontem esse locum pontis: dant omnia mentem
Ambiguam; tanta est operis praestantia summi.
Nec facit id pressi pars pontis humillima: non id
Dat brevitas: quum sit seria longissima: et alti

Curvatura arcus multum quum distet ab unda.
Sex grave fornicibus pondus sustollitur imo
Gurgite defixis basibus: quas nulla frementis
Ira freti rapido dirumperet impete: nullus
Eridanus. liat ipse trahat stabula alta domosque:
Arduasque eiectis secum vehat oppida muris:
Et trahat in praeceps fluvio nemora amplo voraci.

Auf die hier mitgeteilte Schilderung folgt eine Beschreibung der Insel, des *Palatium publicum* mit der *aula major* und der *aula secretior;* von 100 Senatoren und 4 Präsiden ist die Rede. Nach einer Rühmung der Gerechtigkeit folgt die Darstellung der *sainte Chapelle (sacrum sacellum)* mit Erwähnung, aber ohne Aufzählung der Reliquien; das *palacium Regis,* die *imago Ludovici regis* werden kurz vorübergeführt. Da der Dichter eine neue Seite des Lobesregisters aufschlägt, die Soldaten und die Treue der Stadt rühmt, versteigt er sich zu folgender kühner Übertreibung:

Rex jubeat dulces natos resecare parentem
Obsidione aliqua, certe aspera viscera patrem
In sobolem excirent ut regia jussa subiret.
Rex jubeat populum se vendere, ut arma virosque
Praeparet in saevos hostes, gens omnis in unum
Venderet exemplum natos agrosque domosque
Rura, toros, vestes, calices, patrimonia, census
Mox sese et proprio de corpore membra secaret
Regis et extremas pateretur amore secures

Die Verkündung des Ruhmes geht noch seitenlang weiter. Eigenschaften, Personen, Geschlechter, Stände marschieren hintereinander auf, aber man sucht vergebens bei der Erwähnung der Frauen, Dichter, Bildhauer nach der Nennung berühmter Namen, oder bei den Abschnitten: *vestium ornatus, discipulorum mores* nach greifbaren Einzelheiten, nach charakteristischen Momenten. Es ist schon etwas Besonderes, wenn in dem Abschnitte *poesis* Gedichte auf die Jungfrau Maria erwähnt werden, obwohl mit der farblosen Notiz auch nicht viel anzufangen ist und wenn in dem Abschnitt vom Gyps ein Bild des Christophorus aufgeführt wird. Man fragt sich nur: Sahen denn die Schriftsteller jener Zeit gar nichts oder hielten sie es nicht der Mühe wert, das Gesehene aufzuzählen? Oder endlich pafste der gravitätische lateinische Vers nicht zur banalen Aufzählung der Wirklichkeit? Es ist sehr schwer, auf solche Fragen eine befriedigende Antwort zu geben; wie die Antwort auch ausfällt, es ist schlimm genug, zu konstatieren, dafs das angeblich Historische so wenig wirklich geschichtliche Belehrung bietet. Am Schlusse fafst der Dichter noch einmal alle seine Lobreden zusammen (fol. k 3 und 4) in einer so vollständigen Aufzählung, wie sie sonst wohl selten in einem Städtehymnus zu Stande gebracht worden ist und diese Aufzählung mag den Beschlufs dieser Mitteilung machen.

Jamque vale. Foecunda solo, celeberrima doctis
Ingeniis, jucunda situ, praeclara fluento,
Illustris domibus, cinctu mira, ardua templis,
Celsa tholis, diffusa sinu, firmissima portis,
Magnipolens opibus, variis radiata colossis,
Candida imaginibus, multis spectata figuris,
Recta viis, numerosa focis, armata cathenis,
Et foveis munita, pio gratissima coelo,
Ense ferox, facunda ore, et pietate renitens,
Conspicua arte, frequens populo, lucrosa carinis,
Maiestate nitens, et turribus ardua, divis
Dedita, scaeptra tenens, conspectu clara, trophaeis
Splendida, porticibus sublimis, opima senatu,
Pontibus irradians, pia legibus, alta fenestris,
Mercibus effulgens, virtutibus inclyta, tectis
Aurea, sancta foris, humilis prece, culta plateis,
Diva fide, syncera animo, gravitate severa,
Pace vigens, plena officiis, antiqua triumphis,
Clausa malis, adaperta bonis, mitissima cunctis,
Cincta herbis, repleta avibus, circumdata saltu,
Farta apibus, dulcata favis, laudata metallis,
Plena vitro, muris latissima, lucida gemmis,
Vivida roboribus, pratis variata, rosetis
Nobilis, armentis pinguissima, lactis abundans,
Laeta hortis, consaepta jugis, generora racemis,
Messibus adcumulata, colonis dives, amoena
Cespitibus, sylvis frondosa, ignara draconum,
Cassa rubis, expers tribuli, procera salictis,
Clara leguminibus, venatibus apta, salubris
Aere, corrutilans caeris ornata tapetis,
Florida patritiis, clarissima civibus, ingens
Regibus, ingenua et pueris, formosa Puellis,
Undique matronis castissima, plurima thaedis,
Culta aris, devincta deo, sanctissima mystis,
Iguaris parcens, vi fortis, aperta petenti,
Exulibus ridens, iure optima, mente serena,
Vultu hilaris, praelarga manu, numerosa monetis,
Fronte placens, inarata ferax, uberrima pomis,
Carne opulens, et honora cibis; et aquosa lavacris,
Arcubus aetherea: et vasis preciosa, refulgens
Vestibus, ornatu ditissima, torquibus ampla,
Piscibus aequorea: et libris Aegyptia, lanis
Serica, picturis Actaea, Cydonia telis,
Persica aromatibus, validis Germanica fabris,
Romula relliquiis, et Achaico moribus, arvis
Appula, Philosophis Gangetica, Lydia sertis,
Roma armis, Carthago manu, curvamine Memphis,

Imperiis Babylon, Lacedaemon classe, theatris
Parthenope, musis Parnassia, Pella tyaris,
Troia viris, Epiros equis, animalibus Argos,
Inda ebore, argento Sardinia, et Attica melle,
Fertilitate Samos, Paros insula marmore, ferro
Norica, principibus Nilotica, Thracia Marte,
Nobilitate Pharos, Phoenicia murice, cultu
Sidonis, infectu plaga Bethica: et aere Corynthos,
Frumentis Libya, et dulci Campana Lyaeo,
Vatibus Italia, et medicato Castore Pontus,
Cariaque excultis semper memoranda sepulchris.

Vielleicht entschliefst sich die Gesellschaft für Geschichte der Stadt Paris, von deren Publikation oben ausgegangen war, das genannte Zeugnis oder ähnliche gleichzeitige ganz zu veröffentlichen oder näher zu beleuchten. Ein Pariser Gelehrter könnte mit ganz anderem Material ausgerüstet, als wir es vermochten, jede kleine Anspielung erklären und so doch einzelnes für die ältere Geschichte der Stadt merkwürdige Material zu Tage fördern.

Berlin.

VERMISCHTES.

Tierhochzeiten.

Von

Marcus Landau.

In dem höchst interessanten Aufsatz von Alfred Biese über die ästhetische Naturbeseelung werden (I, 211) einige humoristische Volkslieder von Tierhochzeiten erwähnt, wozu ich mir einiges nachzutragen erlaube.

A. de Gubernatis teilt in seiner Zoological Mythology (London 1872, II 48 S.) ein italienisches Volkslied aus der Nähe von Florenz mit, in welchem die Hochzeit von Ameise und Heuschrecke erzählt wird. Bräutchen Ameise erbettelt einen Faden, aus dem sie sich Schürzen und Hemden anfertigt; dann mufs ihr der Bräutigam zehn Erbsen bringen, wovon sie vier einmacht und sechs brät. Nach der Hochzeit geht es ihnen aber schlecht. Heuschrecke etabliert sich als Wirt, macht aber so schlechte Geschäfte, dafs er seine Beinkleider versetzen mufs und endlich falliert. Dann schlägt er seine Frau Ameise und stirbt endlich in Armut:

Dalla miseria l'impegnó i calzoni;
Povero grillo facea l'oste a Colle,
L'andó fallito e bastonó la moglie.

Dies ist das einzige mir bekannte italienische Volkslied dieses Genres, wie überhaupt die italienische Volkspoesie an humoristischen Liedern sehr arm ist. In der ganzen Tigri'schen Sammlung toscanischer Volkslieder habe ich nur zwei humoristische gefunden.

Ungleich reicher ist in dieser Beziehung die galizische Volkspoesie und namentlich giebt ihr die Tierwelt reichlichen Stoff zu humoristischer Behandlung. Da wird erzählt wie Rabe und Uhu sich duellieren, weil der Rabe die schöne Dame Eule beleidigt hat. Doch wird bei diesem sonderbaren Duell auch die Eule getödtet. Haselhuhn und Taube errichten ihr das Grabmal. In einem andern Liede wird der Tod der Mücke erzählt und ihre Grabschrift mitgeteilt:

„Da liegt es nun das Mückelein; der arge Schelm, der so manchem auf der Nase tanzte liegt nun da im Staube.“

Mit grofsem Behagen wird die Hochzeit des Stieglitz geschildert, bei der die ganze Vogelwelt zusammenkommt, sowie das Erntefest des Sperlings.*)

Die slavische Litteratur scheint überhaupt an solchen humoristischen Schilderungen aus der Tierwelt reich zu sein und in Wenzigs Sammlung tschechischer und slovakischer Volkslieder finden wir: der Mücke Hochzeit, der Mücke Tod, des Wiedehopfs Hochzeit u. s. w.**)

Ich halte es deshalb nicht für überflüssig hier darauf aufmerksam zu machen, weil Uhland in seiner von Biese zitierten Abhandlung über die Tierfabeln in den deutschen Volksliedern wohl häufig andere germanische aber fast gar keine slavische und italienische zur Vergleichung heranzieht.

Eine ganz eigentümliche Vermenschlichung der Tiere und Pflanzen findet sich im Dialogus creaturarum des Nicolaus Pergamenus; herausgegeben von I. G. Th. Grässe Tübingen 1880, Bibl. des lit. Vereins 148). Da geht der Hase nach Paris um zu studieren und das Pferd borgt zehn Mark beim Maulesel. Mit diesem Büchlein haben wir aber schon das Gebiet der Volkspoesie, ja eigentlich jeder Poesie verlassen.

Wien.

Die chinesische Quelle von Goethes Elpenor.

Von
Freiherr Woldemar von Biedermann.

In den neusten Veröffentlichungen der Goethe-Gesellschaft finde ich ein Zeugnis für eine Ansicht, welche ich wiederholt verteidigt habe; ich kann nicht unterlassen, dies mit Befriedigung festzustellen. Es steht in Goethes Tagebüchern unterm 10. Januar 1781. Man kann sich meine freudige Überraschung vorstellen, als ich dort, also kurz vor der Zeit, in welcher der von Goethe am 11. August 1781 begonnene „Elpenor“ entstand, den ich aus dem chinesischen Schauspiel „Die kleine Waise des Hauses Tschao“ — besser: „Haus Tschaos Waisenkind“ — ableitete, auf die chinesischen Namen Ouen Ouang stiefs. Nachdem Zarncke in der Beglückwünschungsschrift zum Jubiläum des Dr. Hase in Jena (1880) — trotzdem, dafs er überzeugend den Einflufs von Hygins achter Fabel „Antiopa“ auf „Elpenor“ darlegte — nichts destoweniger die Beeinflufsung durch jenes chinesische Stück daneben zugegeben hatte, hätte man die Frage in der Hauptsache zu Gunsten meiner Aufstellung für entschieden glauben sollen, da aber deren Berechtigung noch nach 1880 in Zweifel gezogen worden ist, so wird es in Ordnung gefunden werden, dafs ich auf neu sich darbietende Beweismittel mit Nachdruck hinweise.

*) Piésni polskie i ruskie ludu galicyjskiego . . . zebral i wydal Waclaw z oo Oleska. Lemberg 1833 S. 364, 406, 436 und 475.

**) Westslavischer Märchenschatz . . . . deutsch bearbeitet von I. Wenzig. Leipzig 1857 S. 239 sq.

Man wolle sich aus meinen Aufsätzen über „Elpenor“*) erinnern, dafs eine Übersetzung des genannten chinesischen Schauspiels im III. Bande von „Johann Baptista du Halde, ausführliche Beschreibung des chinesischen Reichs“ (1747—1749, S. 420—444) gedruckt ist, dafs ferner von den unmittelbar (S. 374—418) vorausgehenden drei Erzählungen die eine von Siegmund Freiherr von Seckendorf — ebenso wie noch eine andere in demselben Bande weiter vorn befindliche Erzählung — zunächst für das Journal von Tiefurt 1781 und 1782 bearbeitet worden ist, sowie endlich, dafs Goethe auch aus einer anderen jener drei Erzählungen einen Zug in „Elpenor“ benutzt hat. (Goethe-Forschungen, 1879, S. 116. 120). Nun: in allen diesen drei Erzählungen kommt der Name Ouang vor, aufserdem aber noch im II. Bande desselben Werkes S. 528, 606, 614, 616, 631—648 und 698—705, ingleichen der Name Ouen im selben Bande S. 650 ff. und 658. Beide Namen in einer Person vereinigt finden sich im II. Bande S. 321, jedoch in umgekehrter Folge, als von Goethe geschrieben, also: Ouang Ouen.

Es ist nicht meine Absicht, hier zu untersuchen, welche Person Goethe am 10. Januar 1781 im Sinne gehabt hat, und ich behaupte auch nicht, dafs dieselbe unmittelbar mit „Elpenor“ in Zusammenhang stehe; ich lege auf diese Namen vielmehr nur darum grofses Gewicht, sofern sie Goethes damaliger Beschäftigung mit du Halde bekräftigen. Bemerken will ich indessen, dafs, da die betreffende Stelle im Tagebuch sich auf eine vorher erwähnte Zusammenkunft mit dem Herzog bezieht, mit dem Ausrufe „O Ouen Ouang!“ folgende Stelle aus der „Beschreibung des chinesischen Reichs“ gemeint sein dürfte (II, 321):

„Ouang Ouen ward in seinem ziemlich hohen Alter zu hohen Ehrenämtern erhoben. So oft er seine Einkünfte betrachtete, so seufzte er bei sich selbst, wendete seine Augen von dem Gelde weg, sah seine Hausgenossen an und sprach: Dieses Geld, das ich einnehme, ist die Substanz und das Blut des armen Volks im Lande; es tut mir leid, dafs ich mich davon unterhalten soll.“

Ich möchte mir nicht den Vorwurf zuziehen, dafs ich zu Unterstützung meiner Ansicht Gründe mit Haaren herbeiziehe, allein unterdrücken will ich doch nicht einen, wenn auch vielleicht zufälligen, aber doch auffälligen Umstand. Das in dem chinesischen Stück bei Ermordung aller Glieder des fürstlichen Hauses Tschao gerettete Kind bekommt nämlich den Namen Tschao Schi Ku Öhrl, (Haus Tschaos Waisenkind) deshalb, weil es das einzig Übriggebliebene, die einzige Hoffnung dieses Hauses ist. Ähnliche Anspielung liegt nun auch in dem Namen Elpenor. Es kommt aber noch eins hinzu. Das von mir öhrl transcribierte Wortzeichen**) läfst sich mit unsern Buch-

*) Goethe-Forschungen, 1879, S. 94 ff. — Goethe-Forschungen, Neue Folge, 1886, S. 132 ff.

**) Zwar giebt es im Chinesischen kein reines r, allein der gurgelnde Laut in dem betreffenden Zeichen kann nur mit öhrl verdeutlichtwerden; die Franzosen transcribieren es mit eul, die Engländer mit urh, mit Zuhülfenahme eines polnischen Buchstabens kann es auch mit öł ausgedrückt werden.

staben eigentlich nicht wiedergeben; in der „Beschreibung des chinesischen Reichs“ ist es durch ell ausgedrückt, also durch einen mit der ersten Silbe des Namens Elpenor zusammenfallenden Laut. Sollte Goethe nun durch dies ell auf den Namen Elpenor gefallen sein? Nochmals betone ich aber, dafs ich durchaus kein Gewicht auf dieses Zusammentreffen lege; ich habe indessen auch das Weitliegende nach berühmten Mustern nicht unbeachtet lassen wollen.

Dresden.

Parallelen
zu dem Dialoge von Lollius und Theodericus.

Von

Johannes Bolte.

Zu dem in der Vierteljahrschrift für Litteratur und Kultur der Renaissance I, 484—486 abgedruckten Schwanke des 15. Jahrhunderts, auf dessen Fortleben in der heutigen Volkstradition ich schon aufmerksam machte, hat mir Herr Dr. Reinhold Köhler mit grofser Liebenswürdigkeit mehrere gedruckte Varianten aus neuerer Zeit nachgewiesen, deren Mitteilung vielleicht manchen Leser dieser Blätter interessieren wird. Das Gemeinsame dieser Scherzgespräche liegt darin, dafs jemand abwechselnd von Glücks- und Unglücksfällen, die ihn betroffen, erzählt, während der andre ihn mit den teilnehmenden Ausrufen „Das war gut“, „Das war schlimm“ unterbricht, dafür aber jedesmal vom Erzähler die Belehrung empfängt, dafs es doch nicht so gut oder nicht so schlimm war.

Eigentümlich ist die Einkleidung in einem von P. C. Asbjörnsen, Norske Folke-Eventyr. Ny Samling 1871 S. 58 Nr. 73 aufgezeichneten norwegischen Märchen. Der Fuchs trifft den Hasen, der ausgelassen im Grünen umherspringt und ihm erzählt, er habe geheiratet. „Das war gut,“ sagt der Fuchs. — „O, das war gar nicht gut,“ entgegnet der Hase, „denn meine Frau war eine böse Sieben.“ — Fuchs: „Das war schlimm.“ — Hase: „Nein, doch nicht so schlimm; denn sie besafs ein Haus, und so wurde ich reich.“ — Fuchs: „Das war gut.“ — Hase: „O, das war gar nicht gut, denn das Haus brannte nieder und all unsre Habe mit.“ — Fuchs: „Das war wirklich schlimm.“ — Hase: „O, doch nicht so gar schlimm, denn meine Frau verbrannte mit.“ — Ähnlich lautet ein dänisches Märchen bei Jens Kamp, Danske Folkaeventyr 1879 Nr. 19.

In einem schwäbischen Kindermärchen bei E. Meier, Deutsche Kinderreime und Kinderspiele aus Schwaben 1851 S. 13 Nr. 40 wird berichtet, wie eine Sau das eben gebaute Häuslein umgeworfen, wie sie dafür geschlachtet worden, wie eine Katze die 77 Bratwürste gefressen und wie aus dem Fell der Katze ein Paar Handschuhe gemacht worden.

An den norwegischen Schwank erinnert sehr ein Gedicht, „Nicht ganz so schlimm“ betitelt, das kürzlich in der Zeitschrift „Das Neue Blatt“ 1887 Nr. 21 S. 335 zu lesen war; es beginnt: „Mein Freund, der einem bösen Weib vermählt, Hat eines Tags sein Leiden mir erzählt.“

Auch eine musikalische Komposition unseres Dialoges vermag ich nachzuweisen. Der kurfürstlich brandenburgische Kapellmeister Nicolaus Zangius,*) welcher 1617 zu Berlin drei Teile „Newer Deutschen Weltlichen Lieder mit Drey Stimmen Componirt und gesetzt“ herausgab, liefert als Nr. 17 des 3. Teiles das nachfolgende Wechselgespräch, welches er zwei Chören zuteilt und mit einigen hübschen Zügen ausstattet: um die alte und ungestalte Frau zu schildern, läfst er die Unterstimmen in schwerfälligen Synkopen nachhinken; den Sturz vom Dache veranschaulichen abwärtsgehende Tonreihen. Für die Beliebtheit des Stückes spricht es, dafs wir den Text noch am Ende des 17. Jahrhunderts in einer Liederhandschrift der Berliner Bibliothek (Ms. germ. qu. 720 Nr. 56) wiederfinden.

A. Guter freundt, guter freundt, ist der weg gut draussen? **B.** Ich hab in nicht geschmeckt. **A.** Gehen die windmühlen umbe? **B.** Es ist mir keine nicht begegnet. **A.** Du magst mir wol ein wunderbahrer gselle sein. **B.** Ich bin kein gsell, ich hab ein weib. **A.** Nu, das ist gut. **B.** Es war mir aber nicht gut. **A.** Warumb das? **B.** Sie war gar alt und ungestalt. **A.** Ach, das war böfs. **B.** Es war mir aber nicht böfs. **A.** Warumb das? **B.** Sie hat viel gelt. **A.** Ey, das war gut. **B.** Es war mir aber nicht gut. **A.** Warumb das? **B.** Es waren lauter küpffernpfennig. **A.** Ach, das war böfs. **B.** Es war mir aber nicht böfs. **A.** Warumb das? **B.** Ich zog auff die dörffer, und betrog die pawren, und kaufft mir lauter sew darumb. **A.** Nu, das war gut. **B.** Es war mir aber nicht gut. **A.** Warumb das? **B.** Wie ich bin heimkommen, liefs ich die schweine schlachten; mein weib thet schmaltz draufs siden, zünds haufs an, zünds haufs an, und brent dasselbe gantz hinweg. **A.** Ach, das war böfs. **B.** Es war mir aber nicht böfs. **A.** Warumb das? **B.** Ich bawt wieder ein newes. **A.** Ey, das war gut. **B.** Es war mir aber nicht gut. **A.** Warumb das? **B.** Wie das haufs gebawet war, wil mein weib oben auffs dach steigen, und wil schawen, wies gebawet ist, felt herunder, felt herunder und bricht den halfs entzwey. **A.** Ach, das war böfs. **B.** Es war mir aber nit böfs. **A.** Warumb das? **B.** Ich nam wieder ein junge, ich nam wieder ein junge. **A.** Ey, das war gut. **B.** Es war mir aber nicht gut. **A.** Warumb das? **B.** Zuvor, da ich die alte hett, ging ich zu der jungen; jetzundt nu ich die junge hab, kömpt ander burfs hinwieder, und visitirn und visitirn die meine. **A.** Ach, das war böfs. **B.** Es war mir aber nicht böfs. **A.** Warumb das? **B.** Ich hab ein freyen soff darbey. **A.** Das ist gut. **B.** Ja das ist gut, ja das ist gut.

Berlin.

*) Vgl. über ihn Goedeke, Grundrifs 2. Aufl. 2, 62 f.

BESPRECHUNGEN.

ERASME OU SALIGNAC. Etude sur la lettre de Franç. Rabelais avec un fac-simile de l'original de la bibliothèque de Zurich. Par Théodore Ziesing, agrégé à l'université de Zurich. Paris. Felix Alcan, libraire-éditeur 1887. VI und 29 S. in lex. 8°.

Der Brief Rabelais ist ein vom 30. November 1532 datiertes lateinisches Schreiben des grofsen französischen Satirikers, das zuerst von Joh. Brant in einer lateinischen Briefsammlung, 1702 veröffentlicht und mit der Aufschrift Bernardo Salignaco versehen wurde. Nun hat ein, zwar nicht Bernhard aber Bertrand oder Bartholomäus Salignac, gentilhomme Berruyer, im 16. Jahrhundert existiert, aber man weifs von ihm nichts und die Biographen Rabelais', die fast ausnahmslos den Brief erwähnen, haben Unrecht getan, dem Zeugnis eines Herausgebers des 18. Jahrhunderts ohne Weiteres zu trauen. Einzelne haben allerdings Erasmus als Adressaten vermutet. Dafs dieser wirklich der Adressat ist, beweist nun Ziesing nicht blos aus dem Inhalt des Briefes — einer Anspielung auf den Ciceronianer-Streit zwischen Scaliger und Erasmus — besonders auch daraus, dafs die erwähnten Personen dem Freundeskreise des Erasmus angehören und der eine, der Bischof von Rhodus George d'Armagnac, wirklich dem Erasmus eine Handschrift der jüdischen Geschichte des Josephus verschafft hat. Ziesings Beweis ist vollständig, freilich gar zu breit. Denn die Sache ist so unendlich einfach, dafs jedermann, der den Brief mit einiger Aufmerksamkeit liest, auf diese Lösung kommen mufste. Tadelnswert ist an der kleinen Schrift nur, dafs Ziesing eine gröfsere Stelle Huttens aus der elenden Münchschen Ausgabe abdruckt. Er hat dadurch seinen Text durch sechs grobe Fehler verunziert, die er bei Benutzung des Originaltextes – den er übrigens vor sich hatte! — oder der vorzüglichen Böckingschen Ausgabe hätte leicht vermeiden können.

Berlin. Ludwig Geiger.

JOHANN EBERLIN v. GÜNZBURG und sein Vetter Hans Jakob Wehe v. Leipheim. Zugleich mit einem Überblick über die Bauernbewegung in Oberschwaben im Februar und März 1525 bis zum Ausbruch des Krieges und einer Geschichte des Leipheimer Haufens. Von Max Radlkofer. Nördlingen C. H. Beckschen Buchhandlung 1887, XII und 653 S.

Der gröfste Teil dieses dickleibigen Werkes interessiert weder den Referenten noch die Leser unserer Zeitschrift. Ob es überhaupt viele Leute interessiert, vermag ich nicht zu sagen. Wenn unsere Historiker fortfahren, in derartiger Breite über Specialia zu reden, so werden sie sich nicht wundern dürfen, wenn ihr Leserkreis sich immer mehr verengt. Der Opfermut der Verleger bleibt immer zu bewundern, dafs sie solche Werke überhaupt noch herausgeben, die bei einigem guten Willen der Verfasser auf das Drittel oder Viertel beschränkt werden könnten. Aber jüngere und ältere Gelehrte wollen nun einmal keine ihrer Notizen verloren gehen lassen und kennen für Papier, Publikum und Verleger keine Schonung. — Der litterarhistorische Teil des Buches — etwa 250 Seiten — ist recht überflüssig. Hätte uns der Verfasser einen Neudruck von den „15 Bundesgenossen" und vielleicht auch anderer kleiner Schriften des mutigen, sprachgewandten, weitblickenden und freisinnigen Predigers und Volksschriftstellers der Reformationszeit Joh. Eberlins von Günzburg gegeben, so würden wir ihm dankbar sein. Wir sind ihm aber nicht dankbar, da er aufser sehr breiten Analysen der Schriften des Genannten auch noch eine ausführliche Lebensgeschichte desselben hinzugefügt hat. Wir besitzen über Eberlin ein brauchbares Buch von Riggenbach (1874); Radlkofer erkennt es an, mit gewissen Beschränkungen, die der Spätere immer gegen den Früheren haben wird. Hätte er ein paar Dutzend Seiten Berichtigungen und Nachträge gegeben, so hätte er unsere Kenntnis bereichert und der Wissenschaft genützt; durch diese Masse von Bogen, in denen doch das Meiste nur Wiederholung des schon öfters Gesagten ist, verwirrt er uns und bringt uns wenig Gewinn. Der Druck des Werkes ist ziemlich schlecht; es wimmelt von Fehlern: eine besondere Zärtlichkeit scheint der Verfasser den Ausrufungszeichen geweiht zu haben; er setzt sie überall da, wo sie nicht passen.

Berlin. Ludwig Geiger.

ERASME EN ITALIE. Etude sur un épisode de la Renaissance accompagnée de douze lettre inédites d'Erasme par Pierre de Nolhac, maître de conférences à l'école des hautes études. Paris, C. Klincksieck. 1888. VIII und 139 S.

Der Wert dieses Büchleins besteht einerseits in der Mitteilung von zwölf bisher ungedruckten Briefen des grofsen Humanisten, andrerseits in der chronologischen Fixierung und in der genauen Einzeldarstellung

der italienischen Reise des Erasmus. Die zwölf Briefe stammen teils aus der vatikanischen, teils aus der barberinischen Bibliothek in Rom, sie sind an Aldo Manuzio, Francesco d'Asola, Schwager und Nachfolger des Aldus und an Pietro Bembo gerichtet. Dazu kommen noch aus römischen Handschriften einige schon gedruckte Briefe und ein Brief des Egnatius an Bembo. Die Briefe aus den Jahren 1507—1534 sind von hervorragender Bedeutung, Erasmus bietet dem berühmten Drucker den Verlag der Übersetzung zweier griechischer Tragödien, der Hekuba und der Iphigenie in Aulis des Euripides, an, die schon einmal aber schlecht in Paris gedruckt worden waren, er verlangt für dieselben kein Honorar, ja will, wenn es verlangt wird, 200 Exemplare abzusetzen versuchen; Übersetzung und Vorrede unterwirft er dem Urteil des gelehrten Freundes, er entschuldigt seine Konjekturen und vergifst nicht, ganz wie ein moderner Autor, 20 bis 30 Freiexemplare (codices estimatos etwa: Exemplare auf starkem Papier und breitem Rand) für sich zu erbitten. Unsere Quintaner mögen sich bei ihren Schnitzern mit einem erlauchten Vorbilde decken: Erasmus schreibt einmal bellis istis per quos. Weit weniger respektvoll als gegen Aldo sind gegenüber dem Nachfolger desselben Francesco d'Asola des Erasmus Briefe, in diesen spricht nicht mehr der Jünger, der eine Gnade des Meisters erbittet, sondern der von den Verlegern umschmeichelte Schriftsteller, der in ziemlich vornehmem Tone seine Bedingungen diktiert. Unter den übrigen Briefen der interessanteste ist der nur in einer Kopie erhaltene, an einen römischen Würdenträger (1533) gerichtete, ein Brief, der das treue Bekenntnis des Katholiken und dabei die Zwitterstellung des von allen Seiten Verfolgten oder sich verfolgt Wähnenden vortrefflich schildert. Die Authentie des Briefes erweist Nolhac aus Anführung von ähnlich lautenden Stellen aus gleichzeitigen Episteln des Erasmus und macht wahrscheinlich, dafs er an Peter Barbirius gerichtet ist. Den Schlufs macht ein Schreiben des Egnatius an Bembo, in welchem sich einige Notizen über Erasmus finden. Nolhac hat die Briefe sehr sorgfältig herausgegeben; seine Anmerkungen und kritischen Beigaben sind lobenswert. Nur zwei Wünsche möchte ich äufsern. Der eine ist, dafs er bei dem Abdruck ungedruckter Briefe Ort und Datum (in moderner Fassung) voranstellen, und dafs er bei dem Abdruck bereits veröffentlichter Briefe des Erasmus genau die Varianten der Handschrift gegenüber den bekanntlich schlechten) Drucken verzeichnen möge. In den Anmerkungen kündigt der unermüdlich tätige Herausgeber eine neue Publikation „die Korrespondenten des Aldus Manutius“ an, auf die wir mit Recht gespannt sein können. — Die italienische Reise des Erasmus wird, an der Hand der Quellen, sehr eingehend erzählt. Die chronologischen Feststellungen des Verfassers verdienen durchaus Billigung und Annahme. Der Vortrag vieler Einzelheiten trübt dem Erzähler nicht den Blick für das Allgemeine, vielmehr wird die Bedeutung der italienischen Reise für Erasmus Geistesentwicklung klar und verständig hervorgehoben.

Der Verfasser hütet sich zwar in den Rahmen seiner Erzählung eine Darstellung der italienischen Renaissancekultur aufzunehmen, aber er läfst die Hauptrepräsentanten derselben scharf und erkennbar hervortreten.

Berlin. Ludwig Geiger.

GEORG ELLINGER. Die antike Quelle der Staatslehre Machiavellis, Tübingen 1888. H. Laupp. VIII und 62 S.

Die kleine Schrift — ein vermehrter Sonderabdruck aus der „Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft", hinzugekommen ist das Vorwort und der kurze Anhang — bildet in gewisser Art die Fortsetzung des Aufsatzes „Thomas Morus und Machiavelli" (Viertelj. f. Kult. u. Lit. d. Ren. II, S. 17 ff.) und den Anfang eines vom Verfasser geplanten gröfsern Werkes über die Geschichte der politischen Theorieen im Zeitalter der Reformation. Ein solches Werk müfste den nahen Zusammenhang auch dieses Zweiges der Litteratur mit den Alten erweisen. Machiavelli der tonangebende Schriftsteller seines ganzen Kreises, ist für die Genossen vorbildlich durch sein Verhältnis zum Altertum. In den drei Teilen seiner Arbeit 1. Die Hauptprinzipien der Staatslehre Machiavellis, 2. Die Discorsi und die Beurteilung des römischen Staatswesens, 3. Das Fürstenideal Machiavellis bewährt Ellinger aufs Neue die guten Eigenschaften, welche die Leser dieser Zeitschrift schon an ihm erkannt haben: ausgebreitete Gelehrsamkeit, tiefeindringenden Scharfsinn, ruhige streng sachlich fortschreitende Methode. Vielleicht geht er in Einzelheiten zuweit und nimmt diese oder jene vereinzelte Ansicht als Entlehnung des Jüngeren aus den älteren Schriftstellern an, welche ebensowol als zufällige Übereinstimmung angesehen werden kann, aber im Ganzen hat er nicht nur die schon häufig vermutete, in einigen Fällen erwiesene Abhängigkeit Machiavellis von den Alten dargetan, sondern auch die Entnahme vieler einzelner Stellen endgiltig erwiesen. Machiavellis Quellengebiet ist ein reiches: es umfafst Historiker, Politiker, Philosophen, es begreift in sich Römer und Griechen. Die Letzteren benutzt Machiavelli in ausgiebigerem Mafse wie die Römer. Die sehr starke, in verschiedenen Schriften Machiavellis vorkommende Abhängigkeit von Polybius, die schon mehrfach vermutet und für einige Stellen erwiesen war, ist von Ellinger in überzeugendster und vollständiger Weise dargetan. Von besonderem Interesse sind folgende zwei Nachweise. Der eine, dafs die Discorsi, so sehr sie im Ganzen auf selbständiger Anschauung der tatsächlichen Verhältnisse beruhen, Einzelnes aus dem Alten entnehmen, z. B. das Kapitel in welchem Machiavelli auf die Vorzüge eines aus eigenen Unterthanen bestehenden Heeres hinweist, aus Herodot. Der andere, dafs die

gradezu aus den damaligen italienischen Wirren heraus geborene Schrift Il Principe nicht nur durch eine dem Xenophon zugeschriebene Abhandlung de tyrannide veranlaſst worden, sondern auch für einzelne Ansichten und Behauptungen, ihre Grundlage in antiken Schriftstellern findet, z. B. für den Satz, daſs der Stärkere das natürliche Recht hat, mit allen Mitteln, die ihm zu Gebote stehn, den Schwächern unter sich zu zwingen, bei Thacydides, und für die Mahnung, daſs der Fürst suchen müsse, im Rufe der Religiosität zu stehn, bei Aristoteles. — Noch tiefer in die Einzelheiten vermag ich nicht einzugehen; aber schon aus dem Angegebenen geht hoffentlich Wert und Bedeutung der Ellingerschen Untersuchungen genugsam hervor.

Berlin. Ludwig Geiger.

MARCUS LANDAU, die Quellen des Dekameron. Zweite sehr vermehrte und verbesserte Auflage. Stuttgart. I. Scheibles Buchhandlung. 1884.

Schon in der ersten Auflage ist dieses Buch von allen Seiten freudig begrüſst worden, da der Verfasser seinen Gegenstand mit ungemeiner Sachkenntnis und Sicherheit beherrschte und ein sehr weitschichtiges Material genau durchforscht hatte. Dasselbe Lob wird Niemand auch der zweiten, beträchtlich vermehrten Auflage vorenthalten können. Ein Bedenken, das ich geltend zu machen habe, richtet sich weniger gegen den Inhalt des Buches, als gegen die Anordnung des Ganzen. So gut sich nämlich das Buch liest, für den Gebrauch leidet es an einer gewissen Unübersichtlichkeit. Dieselbe entspringt aus dem Verfahren, welches der Verfasser für seine Untersuchung eingeschlagen. Er geht nämlich nicht die einzelnen Novellen Boccaccios durch, um bei jeder die verwandten Erzählungen zusammenzustellen, sondern er bespricht nach einander die hauptsächlichsten Quellen, (man gestatte mir, daſs ich das Wort hier in derselben Bedeutung gebrauche wie Landau), wobei dann die einschlagenden Erzählungen des Dekameron erwähnt werden. So kommt es denn, daſs manche Novelle Boccaccios an drei weit auseinanderstehenden Stellen behandelt wird, die man sich dann erst aus dem Register zusammensuchen muſs. Vielleicht läſst sich bei einer neuen Auflage in dieser Richtung eine Änderung treffen, durch welche die Übersichtlichkeit der Darstellung erhöht wird.

Im Einzelnen ist kaum etwas nachzutragen. Zu dem S. 313 erwähnten Fabliau des Cuvier vom Liebhaber in der Tonne hätte die deutsche Bearbeitung des Jacob Appet angeführt werden können. (gedruckt bei Hagen, Gesamtabenteuer, II, Nr. 41.) Wenn S. 255 die Erzählung des Cäsarius von Heisterbach berührt wird, wie ein Mönch ein Judenmädchen dadurch verführt, daſs er vorgiebt, es sei bestimmt, mit ihr

den Messias der Juden zu zeugen, während die Verführte später ein Mädchen zur Welt bringt — so mufste anstatt auf die matte Erzählung des Abbate Casti auf die vollendetste Behandlung dieses Gegenstandes, auf Grimmelshausens Vogelnest verwiesen werden. Man vergleiche auch Abraham a Sankta Clara, Lauberhütt, I. 32; die übrigen Fassungen stellen Oesterley in seiner Ausgabe von Kirchhofs Wendunmut, Bd. V, S. 68 und Goedeke, Grundrifs, I², S. 311, zusammen. Ganz ähnlich ist die Erzählung von dem Mönch, der mit der Nonne einen Bischof zeugen will, während die Frucht dieses Verhältnisses nachher ebenfalls ein Mädchen ist. Vgl. Oesterley, Bd. I, S. 518. Bd. V, S. 68. Inwiefern die Erzählung im Faustbuch (S. 116 ff. Neudruck S. 65 f. — in welcher Faust in der Gestalt des Mahomet den Weibern des Sultans sich naht und ihnen verspricht, dafs aus den Nachkommen, die sie von ihm gewinnen würden, „ein grofs Volk und streitbare Helden“ entspringen sollten — mit den beiden oben angeführten Geschichten zusammenhängt, bliebe noch zu untersuchen.

Berlin. Georg Ellinger.

KRUMBACHER, KARL: Eine Sammlung byzantinischer Sprichwörter herausgegeben und erläutert. München 1887. 8°. (Separat-Abdruck a. d. Sitzungsberichten d. philos.-philol. u. hist. Classe der k. bayer. Akad. d. Wiss. 1887. Bd. II. Heft 1. S. 43—96).

Bei der anerkannten Wichtigkeit, welche die Sprichwörter nicht minder als die Volkslieder, Sagen und Märchen für die spezielle und komparative Litteratur- und Kulturgeschichte besitzen, ist jeder wissenschaftliche Beitrag zur parömiographischen Forschung freudig zu begrüfsen. Einen solchen hat Krumbacher in der vorliegenden, ebenso anziehenden als gründlichen Arbeit geliefert, indem er aus cod. Par. gr. 1409 70 vulgärgriechische, metrische Sprichwörter herausgab, mit den verwandten Sammlungen verglich und mit deutscher Übertragung und erklärenden Bemerkungen versah. Für letztere standen ihm Beiträge des um die griechischen Parömiographen hochverdienten Tübinger Professors O. Crusius, welcher eine zeitgemäfse Gesamtausgabe der Sprichwörtersammlungen vorbereitet, zu Gebote. Durch „urwüchsige Diction“ (S. 51) und Bewahrung der poetischen Form zeichnet sich die Pariser Sammlung vor der von E. Piccolomini (Pisa 1879) veröffentlichten und von E. Kurtz (Leipzig 1886) durch zahlreiche antike und moderne Parallelen erläuterten des Maximus Planudes vorteilhaft aus; in Nr. 22 „Es arbeitet Speisekammer und Scheune, und die Hausfrau heifst arbeitsam“ dürfen wir vielleicht

„den Reflex eines jener kernigen Spruchverse" (S. 62) erkennen, denen der alte Epicharmos nicht zum geringsten Teile seine andauernde Popularität verdankte. Verschiedene sprachliche Indicien und die mehrfache Erwähnung der Sarazenen weisen auf die frühbyzantinische Periode als die Entstehungszeit der Sprichwörter hin; die häufigen Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten mit den neugriechischen und russischen erklären sich aus der unmittelbaren Abhängigkeit dieser beiden Völker von der byzantinischen Kultur. Auf die von Albert Socin in Südkurdistan gesammelten und in einer Tübinger Universitätsschrift vom Jahre 1878 veröffentlichten arabischen Sprichwörter und Redensarten wurde der Verfasser erst nachträglich aufmerksam. Es lassen sich aus ihnen folgende Parallelen entnehmen: Zu dem schon erwähnten 22. Spruche der Pariser Sammlung Socin Nr. 11 „Der mit den groben Sandalen müht sich ab, und der mit den Stiefeln geniefst" und Nr. 13 „Einige arbeiten sich ab, und andere machen blos Lärm dazu"; zu Par. 29 „Hundert Paul starben, und jeder beweinte seinen eigenen Paul" Socin Nr. 463 „Wenn jemand weint, so weint er über seinen Todten"; zu Par. 60 „Hier verweile ich und anderswo backe ich" Socin Nr. 310 „Er schlägt hier Feuer, aber in Indien entzündet es sich". Aufserdem erlaube ich mir noch folgende Kleinigkeiten nachzutragen. Zu Par. 6 „Das Werk ist dessen, der es zu Ende führt, nicht dessen, der es beginnt" vgl. auch das altgriechische *„ἄλλοι σπείρουσιν, ἄλλοι δ' ἀμήσονται"* und A. Otto in Woelfflins Archiv IV (1887) S. 195. — Zu Par. 13. „Jedes Tier wird seines Gleichen lieben" vgl. Ameis-Hentze im Anhang zu Odyss. XVII 218 und Socin Nr. 169. 205. — Zu Par. 21 „Wir sahen einen Kahlköpfigen, aber trotzdem, sieh, zeigt sich sein Verstand" konnte des Neuplatonikers Synesius von Cyrene „Lob der Kahlköpfigkeit" herangezogen werden. — Die in Par. 30 erwähnte heilige Sophia ist vielleicht identisch mit der Martyrerin gleichen Namens, welche als in der Heilkunde erfahren (*ἰατρίνη*) galt? (Acta SS. Maii tom V. p. 143). — Die Übertragung des in Par. 40 überlieferten *κουρεύει* (eigentlich „scheren") auf ein Land ist durchaus unbedenklich. (Gegen S. 88) — Zu Par. 44 „Der Ankläger wurde zum Angeklagten", oder „der Führer wurde zum Geführten", worin der Verfasser S. 89 wohl mit Recht die Spuren eines relativ hohen Alters erblickt, vgl. die Nachweise ähnlich pointirter Redewendungen bei Jacobs zu Aelian. nat. an. I c. 29; Boissonade zu Chor. Gaz. p. 132; J. Bernays, gesammelte Abhandlungen II S. 72 Anmerkung. — Mit Par. 52 „Ein anderer traf das Bad leer und fand keinen Platz sich zu setzen", vgl. Ov. trist. V 4, 9 f. „nec frondem in silvis, nec aperto mollia prato gramina, nec pleno flumine cernit aquas." — Zu Par. 58 „Des Flusses Andrang erfreut die Stadt Gottes" bemerkt Krumbacher S. 93 „Der Sinn dieses Sprichwortes(?), das wie eine Reminiscenz aus der heiligen Schrift klingt, ist mir unklar." Das „Sprichwort" steht LXX Ps. 45, 5. — Über Par. 61 „Gegen zwei nicht einmal jener Herakles" siehe auch die Erklärer zu Catull LXII 65 „noli pugnare duobus". — Zur Ergänzung von Krum-

bachers Abhandlung ist die fast gleichzeitig erschienene von Crusius „Über die Sprichwörtersammlung des Maximus Planudes“ (Rhein. Mus. XLII S. 386 ff.) heranzuziehen. Neue handschriftliche Forschungen (über cod. Laur. 58, 24 und einige Pariser Handschriften) bringt die Schrift von Leopold Cohn „Zu den Parömiographen“ (Breslauer philologische Abhandlungen II 2. 1887). — Möge es den vorstehenden Zeilen gelingen, der gediegenen Arbeit Krumbachers, dessen Name ja auch den Lesern dieser Zeitschrift bereits wohl bekannt ist, recht viele Freunde zu gewinnen!

München. Carl Weyman.

ALEXANDER von WEILEN: Der ägyptische Joseph im Drama des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur vergleichenden Litteraturgeschichte. Wien 1887. VIII u. 196 S. 8°. 4 M.

Von den drei biblischen Stoffen, welche für eine dramatische Behandlung besonders geeignet erschienen und deshalb wiederholt dramatisiert worden sind, waren, nachdem die Susanna-Dramen vorwiegend einer ästhetischen, die Dramen vom verlornen Sohn einer historischen Untersuchung gewürdigt worden sind, noch die Joseph-Dramen einer sorgfältigen Bearbeitung vorbehalten. Dieser Aufgabe hat sich A. v. Weilen unterzogen und er hat dieselbe glücklich gelöst; denn wir dürfen seine dem Andenken Wilhelm Scherers gewidmete Arbeit als einen sehr willkommenen Beitrag zur Litteraturgeschichte betrachten, durch welchen unsere Kenntnis der dramatischen Litteratur des XVI. Jahrhunderts in erfreulicher Weise erweitert wird. Der Verfasser fand schon manche Vorarbeit vor, die er benutzen konnte. Was Goedeke und Scherer für die Geschichte des Dramas des XVI. Jahrhunderts geleistet haben, wird für alle Zeit dankbar anerkannt werden, und niemand, der sich mit diesem Stoffe beschäftigt, wird der Führung dieser beiden Fahnenträger entbehren können. Für den Joseph hatte Scherer insbesondere in den deutschen Studien III, 29 das Gerüst für eine auszuführende Arbeit aufgebaut. Auch hatte er, wie er in seiner Geschichte der deutschen Litteratur S. 749 sagt, eine Monographie über das Thema schon vor Jahren dem Abschlusse nahe gebracht. Der Verfasser hatte das besondere Glück, diese Aufzeichnungen seines Lehrers benutzen zu dürfen. Aufserdem sind mehrere Joseph-Dramen schon von anderen ausführlich besprochen, ja teilweise auch durch Neudruck zugänglich gemacht worden; aber trotz der mannigfachen Vorarbeiten blieb noch vieles einer genauen Durchforschung vorbehalten, die bekanntlich durch die mühsame Herbeischaffung des zer-

streuten Quellenmaterials aufserordentlich beeinträchtigt und erschwert wird. So verdanken wir denn dem rühmenswerten Eifer des Verfassers die Kenntnis mehrerer bisher noch unbekannter Joseph-Dramen und namentlich einer stattlichen Reihe von Aufführungen an den verschiedensten Orten, welche den Beweis von dem hohen Ansehen liefern, in dem der Josephstoff überall stand.

Der Verfasser schickt als Einleitung (S. 1—6) einen Abschnitt „Die Legende vom ägyptischen Joseph" voraus. Zuvor bemerken wir dafs die von v. Weilen gewählte Bezeichnung „der äpyptische Joseph" etwas sehr auffälliges hat. Kein einziges der bekannten Dramen führt diesen Titel, sondern entweder „Joseph" oder „der fromme Joseph" oder „Joseph in Ägypten." Die vom Verfasser gewählte Bezeichnung läfst nach bekannter Analogie die Deutung von einem aus Ägypten stammenden, der Geburt nach Ägypten angehörenden Joseph zu, was doch nicht zutrifft. — In der Einleitung beschränkt sich der Verfasser mit vollem Recht auf die Besprechung des Sepher Hajaschar, der im Koran gegebenen Darstellung und der von Weil mitgeteilten Darstellungen, die teils aus dem Koran teils aus der jüdischen Tradition schöpfen.

Das Werk selbst zerfällt in zwei Teile, von denen der erste (S. 7 bis 22) die romanischen Josephdramen umfafst. Es werden hier die in Frankreich, Spanien und Italien entstandenen Dramen kurz und treffend charakterisiert. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt in dem zweiten Teile (S. 22—190), in der chronologischen Darstellung der Josephdramen bis zum Jahre 1625. Es fragt sich, ob die chronologische Anordnung die rasche Übersicht nicht erschwert. Mir erscheint die von mir im „Drama vom verlornen Sohn" (Halle 1880) gewählte Anordnung zweckmäfsiger. Eine Zerlegung des Stoffes in drei Abteilungen 1) lateinische Dramen, 2) deutsche Dramen, 3) Joseph-Aufführungen, hätte nach meiner Ansicht eine bequemere Übersicht ermöglicht.

Die Charakteristik der einzelnen Dramen ist sorgfältig und durch ausgehobene Stellen wirkungsvoll unterstützt. Bircks Arbeit spendet der Verfasser das verdiente Lob: sie ist sprachlich gelungen; der lebendige Dialog und die verhältnismäfsig vortreffliche Metrik zeugen von Bircks Befähigung; den Mittelpunkt bildet wie in so vielen seiner Stücke die weise Verwaltung des Staates. Dafs nun endlich zum ersten male Bircks Joseph als in der Wiener Hofbibliothek vorhanden nachgewiesen wird, widerlegt meine erst kürzlich (Zeitschrift f. deutsche Philologie XX, 105) ausgesprochene Vermutung von einem Irrtum Scherers; übrigens geht auch schon aus der Erwähnung der „hausfraw Potiphars" (deutsche Studien III, 29) hervor, dafs Birck wirklich einen Joseph geschrieben hat.

In die Reihe der Josephdramen fügt der Verfasser ein neues nur von Weller genanntes ein, das bis dahin noch unbekannt war; dasselbe ist von dem Kölner Buchdrucker und Bürger Peter Jordann 1540 verfafst, der, wie er in der Vorrede sagt, durch Jasper von Genneps Aufführung des Homulus im Jahre 1539 zur Dramatisierung

des Joseph veranlafst wurde. Der Standort wird leider nicht angegeben, wie dies öfter versäumt worden ist, indem der Verfasser meist auf Goedeke oder Weller verweist. Es mufs stehender Grundsatz werden, bei jedem älteren Druckwerke den Aufbewahrungsort hinzuzufügen, damit der ohnehin so mühsamen Forschung eine willkommene Unterstützung zu teil wird. — Einen Josephus von Rochotius (1608) entdeckte von Weilen in Kopenhagen; es ist sehr zu bedauern, dafs derselbe nicht ausführlich besprochen worden ist. Voidius' (Voigts) höchst originelles Drama (1618) hat mit Recht seine volle Würdigung gefunden; namentlich sind die Belegstellen für die Benutzung Ovids in der eingeflochtenen Schilderung des Wohnsitzes des Schlafes überraschend; aber den vor 20 Jahren erschienenen Aufsatz von Jacobs möchte ich nicht „dürftig" nennen, wie es S. 162 geschieht, zumal da er in einer Zeit verfafst wurde, wo die auf das Drama des XVI. und XVII. Jahrhunderts gerichteten Studien noch in ihren ersten Anfängen lagen. —

Unterrichtend sind auch die Belehrungen, welche S. 182 über die Bestrebungen der Schweizer und der norddeutschen Dramatiker, sowie über die Beziehungen des Schuldramas zum Volksdrama gegeben werden. Auf zwei deutsche Dramen, die bis jetzt noch nicht gefunden sind, wird aufmerksam gemacht, auf Schöppers und Martin Böhmes Joseph (S. 86—157).

Wie der verlorne Sohn durch Gnapheus (1529), so ist der Joseph durch Crocus (1535) in eine mafsgebende Form gebracht worden. Neben Crocus steht Greff-Major (1534)*); diese beiden bilden entweder unmittelbar oder in Ableitungen die Grundlage für alle späteren (26) Bearbeitungen. Der Verfasser giebt S. 197 einen Stammbaum des Abhängigkeitsverhältnisses, wonach unmittelbar nach Greff-Major arbeiteten: Birck (1539), Leschke (1571) und Gasmann (1610), während Crocus für eine ansehnliche Reihe von Dramatikern vorbildlich wurde, nämlich für Rüte (1538), Birck (1539), Rueff und Gart (1540), Diether und Macropedius (1544), Bitner (1583), Hunnius (1586), Frischlin (1590), Schonäus (1592) und Rochotius (1608). Unter diesen wird Gart auf Jordann (1540), Leschke (1571) und Zyrl (1572) einflufsreich, während einerseits Macropedius auf Balticus (1556), Frischlin (1590) und Schonäus (1592), anderseits Hunnius auf Schlayfs (1593), Höe (1603), Gasmann (1610), Goeze (1612), Voidius (1618) und Rhodius (1625) wirken. Rueff giebt wiederum ein Mittelglied ab für Gart (1540), Brunner (1566) und Voidius (1618), und von Zyrl (1572) zehren Schmid (1579), Puschmann (1592) und Schlayfs (1593).

Im Einzelnen bemerken wir noch Folgendes. Mit Recht bekämpft von Weilen Scherers Theorie von einem drama sacrum, aus dem die ersten Bearbeiter Greff-Major und Crocus geschöpft hätten. — In der Mitteilung biographischer Notizen ist der Verfasser sehr knapp; manchem, dem die einschlägige Litteratur augenblicklich nicht zur Hand

*) Inzwischen ist durch H. Suhle (Mitteilungen des Vereins für Anhaltische Geschichte Bd. V.) nachgewiesen, dafs Greff auf Grund seiner eigenen Aussage (Brief vom 24. August 1534 an Stephan Roth in Zwickau) als der alleinige Verfasser anzusehen ist.



ist, wäre eine Belehrung nach dieser Seite hin gewifs erwünscht. So erfahren wir nichts über Johann von Travers (S. 25). Er war 1483 zu Zug in Graubünden geboren, 1517 Landeshauptmann im Veltlin, wurde 1519 geadelt und war seitdem als Landammann in fester Stellung. (S. Plattner, die Räteis von Simon Lemnius S. XIII.) Er dramatisierte 1542 auch den verlornen Sohn. Übrigens erschien sein in Zug 1534 aufgeführtes Drama von Joseph 1542 in einer Überarbeitung. — S. 22 Anm. 1. Die Erwähnung einer Aufführung der Comedia de Josepho vendito et exaltato zu Heresburg 1264 findet sich bei Goedeke I², 202 (nicht 156). — Ebendaselbst Anm. 2 ist „Corveysche Geschichtsquellen" zu schreiben. — S. 44 Anm. Gröningen war wohl näher zu bezeichnen, zumal da es mit dem holländischen Groningen oft verwechselt wird. — S. 72. Nach Goedeke datiert die Vorrede zu Andreas Diethers Joseph vom XXVI (nicht XVI) Kal. Dec.; die Emendation de novo erscheint mir unnötig, denn denuo ist aus de novo entstanden. — S. 92. Die hier genannte Tironsche Übersetzung (l'histoire de l'enfant prodigue) wird vermutlich nach Goedeke II², 136 oder nach Jacoby in der allgemein. deutsch. Biographie XX, 28 (wo Marron Biogr. univ. XXV, 664 citiert wird) zu Macropedius' Asotus gestellt; es ist aber nach Bolte Märkische Forschungen XVIII, 202 eine Übersetzung des Gnapheusschen Acolastus. — Zyrls Rebecca (S. 103) und Thomas Schmids Joseph (S. 117) habe ich in meiner Schrift „Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Litteratur des XVI. Jahrhunderts (Halle 1886) S. 85 und 88 bereits erwähnt. — S. 115. Dafs Martinus Balticus seinen Josephus selbst ins Deutsche übertrug, sagt auch Goedeke an der S. 89 Anm. 9 angeführten Stelle; ein Exemplar (gedruckt zu Ulm durch Joh. Antonius Uhlard) befindet sich in Berlin. — S. 118. Von Jonas Bitner deutschem Joseph befindet sich ein Exemplar in Berlin. — S. 119. Man weifs nicht recht, weshalb zu Sebastian Castalio das Fragezeichen gesetzt ist und was eigentlich in Zweifel gezogen wird. Der genannte, geboren 1515 zu Chatillon in Savoyen, gestorben 1563 zu Basel, ist als der Verfasser eines unter dem Titel Dialogi sacri (libri IV) sehr verbreiteten Schulbuches bekannt, das z. B. 1619 am altstädtischen Gymnasium zu Magdeburg dem Religionsunterrichte der 3. Klasse zu grunde lag. — S. 120. Bei Gottsched Nöt. Vorr. I, 120 steht nicht Johannes Ritter, sondern Johannes Bitter, aber offenbar verschrieben für Jonas Bitner, wie schon Goedeke bemerkt hat. Es ist daher wohl erklärlich, dafs v. Weilen den Joh. Ritter nicht „eruieren" konnte. — Inwiefern S. 143 Schöpper als ein Schüler des Schonäus bezeichnet wird, ist mir unerfindlich; eher könnte man ein umgekehrtes Verhältnis annehmen, denn Schöpper starb 1554, während Schonäus litterarische Wirksamkeit erst gegen 1590 begann. — S. 149 wird von Höe gesagt: „er kam bereits 1603 nach Plauen, um nach kurzer seelsorgerischer Tätigkeit sein Leben im Jahre 1645 in Dresden zu beschliefsen." Abgesehen von dem schiefen finalen Anschlufs mufste erwähnt werden, dafs er 1611 evangelischer Prediger in Prag und seit 1613 als oberster Hofprediger in Dresden zugleich eine bedeutende polemisch-litterarische Tätigkeit ent-

wickelte. — S. 151. Die von Georgius Bruchmann erwähnten Schulaufführungen fanden in Züllichau — so heifst jetzt der Ort — statt. — S. 184. Rhodius' dreifacher Josephus fällt wahrscheinlich schon früher als 1625, wo er zuerst gedruckt erschien. — Dafs die nach 1630 fallenden Josephdramen nur gestreift werden, finden wir bei den Grenzen, die sich der Verfasser bei seiner Arbeit setzte, gerechtfertigt. — Das am Schlusse (S. 191—194) gegebene Register scheint die Stelle eines Inhaltsverzeichnisses vertreten zu sollen; doch wäre uns ein Inhaltsverzeichnis angemessener erschienen. Wir sehen nicht ein, warum die neueren Forscher, die mehr oder weniger zur Kenntnis des Dramas des XVI. Jahrhunderts beigetragen haben, im Register besonders aufgeführt werden; ebensowenig vermögen wir zu erkennen, warum die einmal oder öfter erwähnten Zeitschriften oder sonstigen Werke daselbst verzeichnet werden. Übrigens wird Betulejus im Register Birck genannt, während er im Texte Birk heifst.

Etwas fremdartig klingt uns der Ausdruck: „die Worte haben bei Crocus keine genaue Entsprechung" (S. 48). — Von Druckfehlern sind uns folgende aufgestofsen: S. 25 Z. 23 lies Zug statt Zus; S. 54 Anm. 1 lies in Schmelzls verlornem Sohne statt verlornen Sohn; S. 117 letzte Zeile fehlt ein L in der Jahreszahl; S. 121 Anm. 1, Zeile 1 lies 141 statt 441; ebendas. Zeile 3 fehlt S. 139; S. 124 letzte Zeile lies desinam statt desinem; S. 161 letzte Zeile lies Amphitruo statt Amphituo.

Wilhelmshaven. Hugo Holstein.

Klassische Bühnendichtungen der Spanier herausgegeben und erklärt von MAX KRENKEL. III. Calderon, Der Richter von Zalamea. Nebst dem gleichnamigen Stücke des Lope de Vega. Leipzig (J. A. Barth) 1887: XVI. 388 S.

Leider soll dieser dritte Band nach der Vorrede auch der lezte der Sammlung sein, was um so mehr zu bedauern ist, als derselbe nicht nur die allenthalben gerühmten Vorzüge der beiden ersten (Calderons Wundertätiger Magus; das Leben ein Traum; der standhafte Prinz) wieder aufzuweisen hat, sondern der Herausgeber nicht umsonst demselben „möglichste Mühe und Sorgfalt" gewidmet hat. Krenkels Calderonausgaben haben einen doppelten Wert. Gelten die Anmerkungen unter dem Stücke der philologischen Interpretation und der Kritik des Textes, so liefern die ausführlichen Einleitungen zu jeder Tragödie ein interessantes Kapitel nicht nur zur Geschichte Calderons und des spanischen Dramas, sondern zur vergleichenden Litteraturgeschichte überhaupt. Ganz besonders aber beansprucht jene des dritten Bandes das Interesse des Litterarhistorikers. Nachdem

Krenkel in der Vorrede bereits dargetan hat, mit welcher Mühe er in den Besitz eines „so gut wie verschollenen Stückes des Lope de Vega" gekommen, und wie es ihm gelungen ist, „diesen Schatz zu heben, den aufser dem hochverdienten Geschichtschreiber der dramatischen Litteratur und Kunst Spaniens bis dahin wahrscheinlich kein Deutscher gesehen hatte", weist er im ferneren zur Evidenz nach, dafs Calderons „El Alcalde de Zalamea", dessen Stoff der Dichter selbst als eine „wahre Geschichte" (historia verdadera) bezeichnet, nicht nur eine Vorlage an dem gleichnamigen Stücke des Lope de Vega hat, sondern, „dafs der jüngere Dichter das Werk des älteren Vorgängers gekannt und planmäfsig umgestaltet habe." (38) Die Ähnlichkeit beider Stücke hatte sogar den dänischen Übersetzer Calderons, A. Richter, (1882) zu der Vermutung verführt, Calderons Richter von Zalamea liege in zwei Bearbeitungen des Dichters vor, indem er jene des Lope de Vega gleichfalls Calderon zuschrieb. Nach gründlicher Untersuchung jedoch gelangt Krenkel zu dem Resultat, dafs „nicht der geringste Grund" vorliege „zu bezweifeln, dafs der ältere Alcalde de Zalamea von Lope de Vega verfafst und später von Calderon umgedichtet worden ist." (S. 53) Und eingehend behandelt er die Gründe, welche Calderon zu dieser Neubearbeitung des alten Stückes bewogen haben mochten. Freilich mufs ein Vergleich des Stückes des Lope de Vega mit jenem Calderons auch die oft wiederkehrende Behauptung zum Schweigen bringen, dafs Calderons Drama „diesem Dichter weiter nichts als die äufsere Form verdanke", was Krenkel, gestützt auf die genaue Bekanntschaft mit Lope de Vegas Arbeit, gegen Schack, Carriere und namentlich Klein bestreitet.

Nicht minder interessant als die Ausführungen über das Verhältnis des ersten Stückes zum zweiten ist für die vergleichende Litteraturgeschichte der Nachweis, wie sich Calderons Drama über Europa verbreitet hat, und welche Nachbearbeitungen der Stoff fand. Der Parlamentsanwalt Henri Linguet brachte es (1770) als „Le viol puni" auf die französische Bühne; auf ihm beruhen die Dramen des Collot d'Herbois, des Faur u. a. In Deutschland scheint Lessing zuerst auf den Richter von Zalamea gekommen zu sein*), und Schröder verpflanzte ihn als „Amtmann Graumann oder die Begebenheiten auf dem Marsche" (1778) auf die deutsche Bühne, der er noch heutigen Tages nach so manchen Bearbeitungsversuchen in dem Ad. Wilbrandts als beliebtes Repertoirestück angehört.

Neben diesen Calderon und seinen Richter von Zalamea betreffenden Daten ist die Einleitung reich an Notizen für die spanische und portugiesische, sowie für die vergleichende Litteraturgeschichte im allgemeinen; so ist z. B. der Nachweis der Stücke, in denen Philipp II. von Spanien auftritt (S. 65) und jener, welche das Verhältnis Philipps zu seinem Sohne Don Carlos behandelt haben (S. 63), interessant.

*) Es war 1777, nachdem er sich schon 1750 mit „Das Leben ein Traum" beschäftigt hatte. (Vgl. darüber Erich Schmidt Lessing I, 182 und Lessings Schriften [Lachmann-Muncker] III, 303, 473).

Auf die textkritischen Vorbemerkungen folgt Calderons (151—292) und Lope de Vegas (292—367) Stück. Den Schlufs bildet eine Abhandlung von J. E. Hartzenbusch. Die Anmerkungen, deren philologischen Wert Referent vielleicht an einer andern Stelle zu würdigen Gelegenheit finden wird, enthalten auch reichliches Material zur Kulturgeschichte und vergleichenden Litteratur.

Nur lebhaft zu wünschen ist, dafs die Andeutung der Vorrede, Krenkel wolle auch einige Meisterwerke der drei übrigen grofsen Dramatiker Spaniens in ähnlicher Weise bearbeiten, zur Wahrheit werden möge. Der Dienst, der damit der wissenschaftlichen Behandlung der spanischen Sprache und Litteratur erwiesen würde, wäre ein ganz gewaltiger, und kaum besäfse jemand nach der philologischen und litterarhistorischen Seite so besondere Befähigung hierzu, wie der Herausgeber dieser drei Stücke Calderons.

KÖRTING GUSTAV: Grundrifs der Geschichte der englischen Litteratur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Münster i. W. 1887 (Heinr. Schöningh) VI 412. M. 4.

Als den ersten Band einer „Sammlung von Kompendien für das Studium und die Praxis“ veröffentlichte die Schöninghsche Verlagshandlung jüngst Körtings „Grundrifs der englischen Litteratur.“ Der Gesamttitel des Unternehmens bezeichnet genau Zweck und Aufgabe dieser neuen Publikationen. Für das Studium und die Praxis, sagen wir für das praktische Studium, wurden sie begonnen, und diese Rücksicht war für den ersten Band mafsgebend und wird es für die nachfolgenden bleiben müssen.

Körtings Buch ist ohne Zweifel der Vorlesung entwachsen. Man sieht es der gediegenen Arbeit an, dafs sie genau so schon ihre Probe bestanden und vielleicht, wenn auch nicht eben in dieser Vollständigkeit, schon lange Studierende der englischen Litteratur in dieselbe eingeleitet hat. Nehmen wir an, das Buch habe als erste Aufgabe diejenige, zunächst junge Romanisten und Germanisten in das Studium der Entwickelung der englischen Sprache und ihrer Erzeugnisse in wissenschaftlicher Weise einzuleiten, ein praktisches Kompendium des englischen Schrifttums mit stetem Hinweise auf die Entfaltung auch der Sprache zu sein, so hat es dieselbe vollauf und für eine erste Ausgabe glänzend gelöst. Wenn ich vor Jahren (Gedanken über das Studium der modernen Sprachen in Bayern. I, 1882. S. 18) nach meiner praktischen Erfahrung den Mangel französischer und englischer Litteraturgeschichten für die Hand des Studierenden dieser Sprachen mit den Worten zu beklagen hatte: „Der Studierende der klassischen Philologie

hat an Teuffels lateinischer, an Bernhardys griechischer Litteratur das treueste Kompendium nicht blofs über den ästhetischen Wert jedes Buches, sondern über dessen ganze Bibliographie und alle Détails. Wo hätte der Studierende der neueren Sprachen eine ähnliche Hilfsquelle? Sicher nirgend", so ist diese Klage für die englische Litteratur mit dem Erscheinen von Körtings Grundrifs vorerst vollständig gegenstandslos geworden. Und damit mag wohl am kürzesten ausgedrückt sein, welcher Dank dem Herausgeber für sein Werk gebührt, und mit welcher Freude der Studierende zu demselben greifen wird. Schlagen wir nur (§ 3) das Kapitel über die „Hilfsmittel für das wissenschaftliche Studium der englischen Litteratur" selbst auf, so sehen wir alsbald, wie richtig Körting sagt: „Im ganzen ist es mit der Geschichte der englischen Litteratur in wissenschaftlicher Beziehung noch recht kläglich bestellt. An schöngeistigen Essays und Kompendien gewöhnlichen Schlages ist kein Mangel, aber ein auch nur den bescheidensten wissenschaftlichen Ansprüchen genügendes, die gesamte Litteraturgeschichte behandelndes Handbuch fehlt noch durchaus." Weit leichter verschmerzen wir dieselbe Lücke für die allerneueste Litteratur. So bietet uns denn auch dieses Kapitel weniger Hilfsmittel. Bücher wie Warton, Hazlitt und dergleichen finden sich selten in den Händen der Studierenden, vor dem allenthalben verbreiteten Scherr mufs aber, wie auch hier geschieht, dringlichst gewarnt werden, so ungläubig meist auch die Hörer den Dozenten bei dieser Warnung anblicken.

Körtings Buch ist also bis jetzt das erste und einzige, das dem Studierenden nicht nur die Tatsachen der gesamten litterären Geschichte Englands in übersichtlicher Form und in wissenschaftlicher Art vorführt, es giebt ihm auch die Bibliographie und den gröfsten Teil des kritischen Apparats in die Hände. In diesem Punkte freilich wird sich der Verfasser mit den verschiedenen Anforderungen der Menge am schwersten zurechtfinden, denn was den einen zu viel ist, enthält meist für die anderen zu wenig. In seinem Vorworte hat sich Körting selbst über das Mafs des von ihm gebotenen Materials dahin geäufsert, dafs die bibliographischen Angaben in den einzelnen Paragraphen auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen sollen und können. Sie „sollen nur solche Bücher und Schriften nennen, deren Kenntnis dem Studierenden von Nutzen sein kann." Gerne wird auch die Möglichkeit, dafs dennoch manches Buch fehlt, das nicht fehlen sollte, eingeräumt. Indessen wird sich bis zum Erscheinen der nächsten Auflage hierin vieles kompletieren. Besser ist immerhin ein Zuviel als ein Zuwenig, besonders wenn neben dem Inhalt der Wert oder Unwert der einzelnen Schriften in ein paar Worten hervorgehoben wird. Mit vollem Rechte wendet sich Körting, was solche Lücken betrifft, an diejenigen, die „selbst derartige Arbeiten gemacht" haben. Im ganzen genommen wird es dem Werke vom Nutzen sein, wenn die Bibliographie erweitert und vervollständigt wird, und vor allem einzelne Kapitel, wie die Entwickelung des englischen Theaters, Shakespeare und andere werden damit nur gewinnen können.

Nicht hoch genug anzuschlagen ist es, dafs Körting, in richtiger Würdigung der Wechselbeziehungen der politischen und litterären Geschichte und vor allem auch der Kulturgeschichte, jeder Periode einen zwar kurzgehaltenen, aber völlig ausreichenden Abrifs der politischen Geschichte vorausschickt, in welchem ganz treffend die litterären Ideen der Epoche aus der Zeitgeschichte heraus entwickelt werden. So bleibt das ganze Werk hindurch die Geschichte der geistigen Produktion mit den Ereignissen des politischen Lebens und nicht minder auch mit der Geschichte der Sprache in lebhaftem Kontakte, und das an sich trockene Register der Autoren und der an ihnen betätigten Bibliographie gestaltet sich trotz aller streng wissenschaftlicher Beigaben zu einem ganz lebensvollen Bilde der litterären und geistigen Entwickelung einzelner Perioden und ganzer Jahrhunderte.

Körtings Buch über die englische Litteraturgeschichte gebührt neben dem Lobe der fleifsigen und übersichtlichen Durchführung das grofse Verdienst, zum ersten Male die Zusammenstellung oft weit entlegener Materialien, die Sichtung und Gruppierung allenthalben zerstreuter Untersuchungen mit hingebendster Aufopferung unternommen zu haben. Es ist unendlich schwierig und noch dazu unendlich undankbar, als der erste an derartige umfangreiche Arbeiten zu gehen. Körting selbst allerdings hat mit seinem „Grundrifs" nicht die erste derartige Arbeit gewagt. Man darf solche Bücher wirklich mit Montaigne als Bücher ‚de bonne foy' bezeichnen; sind sie ja doch zunächst aus dem ehrlichen Bestreben hervorgegangen, dem dringendst gefühlten Bedürfnis abzuhelfen. Und dafs dies durch des Verfassers „Grundrifs" geschah, werden die Studierenden aller Orten gar bald mit Dank zugestehen.

Aber auch vom Standtpunkte der vergleichenden Litteraturgeschichte verdient Körtings Buch anerkannt zu werden. Meistens verfolgt er einen Stoff durch mehrere Litteraturen hindurch, sowie er auch dessen Herkommen mit der Gründlichkeit und Litteraturkenntnis nachspürt, die wir an dem Geschichtschreiber der (leider unterbrochenen) Litteratur der italienischen Renaissance längst gewohnt sind.

Der Verfasssr hat sich somit zunächst den wärmsten Dank aller Studierenden, gewifs aber auch die rückhaltlose Anerkennung der Fachgenossen erworben; und sollte der eine oder andere mit dem Umfange des Gebotenen nicht einverstanden sein, so wird es Körting wohl ergehen, wie einst Washington Irving: „he has been consoled by observing, that, what one has particularly censured, another has as particularly praised."

München. K. v. Reinhardstoettner.



ZATHEY, HUGO. Młodość Bohdana Zaleskiego. [Bohdan Zaleskis Jugendjahre] 1802—1830. Krakau, 1886. [Sep.-Abd. a. d. J.-Ber. d. III. Gym. zu Krakau.]

Die litterarische Erforschung der modernen Geistesheroen Polens nimmt ähnliche Wege wie die Deutschlands, die erst dann einen mächtigen Aufschwung nahm, als mit der Epoche der klassischen Litteratur auch eine bedeutende Entwicklungsphase des sozialen und politischen Lebens ihren Abschlufs gefunden hatte. Mit Anton Eduard Odyniec († 1885), Adam Mickiewicz treuestem und theuerstem Freunde (vgl. Bratranek, Zwei Polen in Weimar) und mit Bohdan Zaleski († 1886), der lange Jahre in Verbannung bei Paris ohne regeren Anteil an der Entwickelung der Litteratur zu nehmen, sich und der Welt entfremdet, lebte, sind die würdigsten und letzten Satelliten jener grofsen Geister zu Grabe gegangen. Ersterem hat Dr. Zathey, ein feingebildeter und kenntnisreicher Schulmann einen warmen Nachruf gewidmet, mein heutiger Bericht beschränkt sich jedoch auf dessen beachtenswerte Untersuchung über die Jugendjahre Zaleskis. Ein glücklicher Gedanke; denn was Zaleski allen war und ist, ist zum weit gröfsten Teile die Frucht seiner Jugendjahre. 1802 in tiefster Ukraine geboren, war er durch seine hohe Begabung und seine Lebensumstände zum wahren und echten „Barden" vom Schicksal betsimmt. Er las am liebsten in den geheimnisvollen Runen der Natur, er verstand am besten was der Steppenwind der einsamen Weide zuraunt und die wirren Erscheinungen der Steppe, Dichtung und Wahrheit, Legende und Ereignis schmolzen vor seinen geistigen Augen zu deutlichen, wunderbar tiefen und poetisch empfundenen Gestalten zusammen. Welch herrliches Paradigma hätte Schiller an ihm für seine Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung gefunden! — Gerade bei so gearteten Erscheinungen die in der polnischen und ruthenischen Volkspoesie durchaus nicht vereinzelt dastehen, ist aber eine eingehende, auch die mühevolle Detailuntersuchung nicht scheuende Darlegung der litterarischen Einflüsse von höchster Bedeutung, weil sie uns den langsamen Übergang von Volksdichtung zur Kunstdichtung veranschaulicht.

Diese liefert nun Zathey in vorzüglicher und in den engen Rahmen eines Gymnasialprogramms tunlichst gehaltvoller Weise, nur wäre mir eine gröfsere Berücksichtigung der altrussischen Quellen, des Nestor und des Igor-Liedes (von dem aber nebenbei erwähnt schon 1821 und nicht erst 1833, wie Verfasser behauptet, eine polnische Übersetzung und zwar die Godebskis dem Dichter zu Gebote stand) auf Form und Inhalt sehr erwünscht. Seine Hauptquelle ist und bleibt aber das melodiöse, dramatisch sich fortbewegende gesungene ukrainische (ruthenische) Volkslied, die einzige Form in der sich der hochbegabte Volksstamm der Ruthenen äufsert. Daher auch jene lose, der strengeren prosodischen Gesetze der Kunstpoesie leicht entbehrende Form der Zaleskischen Gedichte, die wie sie vom Dichter in musikalisch warmen Zustande entworfen worden, auch oft gebieterisch nach musikalischer Ergänzung verlangen.

Zu den vielen schönen positiven Ergebnissen der Zatheyschen Untersuchungen, — zu letzteren zähle ich besonders den Hinweis auf Zaleskis enge Verbindung mit Chopin in Warschau, der wohl als ein glänzendes Seitenbild anzusehen ist, (vgl. jedoch Prof. Nehring in der Lemberger „Hist. Viertelj.-Schrift“ 1,269) hervorheben möchte, gesellt sich noch ein negatives von nicht minderer litterarischer Bedeutung: der Nachweis, dafs auf Zaleskis Lyrik die Lieder Tymko Padurra's keinen Einflufs ausüben konnten. Padurra war eine Erscheinung wie man sie eher im Märchen oder im phantastischen Volksstücke, als in den Annalen der Litteraturgeschichte, durch bibliographische Angaben beglaubigt zu finden vermutet. (Die „Ukrainki“ erschienen 1844, die „Pyśma“ [Schriften] 1874). In Buerskleidern zog er mit der Leier von Edelhof zu Edelhof und von Dorf zu Dorf, seine ruthenischen Lieder singend und für die nationale Sache Begeisterung erweckend. Gerade diese gegenseitige Unabhängigkeit beider zeigt wieder einmal so recht, welchen Reichtum diese Ukraine mit ihrer, russisches und rein polnisches Volks- und Geistesgebiet eher trennenden als verbindenden Lage (denn „da ist kein festes Herzensband zu knüpfen“ meint Marina bei Schiller), an eigenartigen poetischen Erscheinungen besitzt und wie sehr dieses Volk ohne Bühne, ohne Presse, ohne Volksvertretung, lediglich aufs Volkslied angewiesen ist, um in demselben seine Erinnerungen, seine Schmerzen, seine Hoffnungen zum Ausdruck zu bringen und zu — begraben.

Wie verdienstlich wäre es, wenn Zathey wenigstens in den Grundzügen die verschiedenen Richtungen dieser Poesie,*) etwa von Zaleski und Goszczynski ausgehend bis zu einem, schliesslich in etwas engem seperatistischem Kosakentum aufgehendem Szewczenko (spr. Schewtschenko) zur Kenntnis Europas bringen wollte; freilich vernehmen wir hier zuweilen Worte, zu denen leider nicht mehr die romantische ukrainische Leier, sondern ein bekannter weithin rollender Silberling die nötige Musik macht.

Das hätte der junge begeisterte Zaleski nie erwartet. Die Ereignisse des Jahres 1830 vertrieben ihn aus seiner Heimat, um in Frankreich, das ihm seine erste Heimat nicht zu ersetzen vermochte, voll Trauer und Sehnsucht, als sein angestrengtes Ohr durch das Getöse der Weltstadt die zarte Klänge aus der weiten Ukraine nicht mehr zu vernehmen vermochte, nach und nach zu verstummen. — Was Wunder? Nehmet einem Hebel sein „Häli“ und „Hätteli“, die „Matten“, „Bugge und felsigen Halden“, entziehet einem Kobell die Almen und Alpenforste, und beide mufs ein gleiches Schicksal ereilen. Zaleski, der vielleicht durch seine „Übersiedelung“ ins Ausland von allen polnischen Dichtern am meisten von seiner Eigenart einbüssen

*) Alex. Toroński, Ruska poezya ludowa, mianowicie pod względem prozodyi (die kleinrussische Volkspoesie mit besonderer Rücksicht auf die Parodie). Programm d. K. K. Obergymn. zu Drobobycz 1876. 16 S. 8° und Hankiewicz im Archiv für slav. Philol. II, 712—714.



mufste, versuchte sich später in grofsen Kompositionen, für die er weder geschaffen noch vorbereitet war; sie sind — die Heilige Familie (Reclambibliothek Nr. 1118) etwa ausgenommen — in Anlage und Ausführung verfehlt. — Eine Schilderung dieser zweiten viel längeren Lebenshälfte ist wohl von Professor Zathey nicht zu erhoffen, wohl aber eine infolge des inzwischen sich in erfreulichster Weise mehrenden biographischen Materials — (vgl. Przegląd Polski [Polnische Rundschau] 1887; 83,95 - 120 und W. Nehring Bibl. Warsz. 1887; 178—900), bald notwendig werdende ausführliche Umarbeitung der „Jugendjahre". Sie wird wohl um so weniger auf sich warten lassen als ja die anderen Schriften Zatheys, sein „Homer in Polen", seine „Bemerkungen zu „Herrn Thaddäus" " und seine vortrefflichen Goetheübersetzungen so rasch in zweiter Auflage erschienen. Die besprochene Schrift verdient noch vom pädagogischen Standpunkt Beachtung. Analog dem in Armeekreisen viel Staub aufwirbelnden Dilemma „Drill oder Erziehung?" regt sich in Österreich unter dem frischen, von oben ausgehenden Anstosse unter Pädagogen wieder die Frage, „soll Bildung oder wüste Gelehrsamkeit der Zweck des Gymnasyalunterrichtes sein?" Wenn erstere siegt, wenn z. B. die klassischen Sprachen als Mittel zum Zweck, um das Eindringen in die antike Litteratur zu ermöglichen gelehrt werden, dann wird wohl auch dem Gymnasialprogramm wieder mehr Aufmerksamkeit zugewendet werden, und hoffentlich so form- und gehaltvolle Abhandlungen, wie die besprochene sich häufiger zeigen.

München. Joh. v. Antoniewicz.

Nachrichten.

In einer Untersuchung „der älteste Faustprolog" (Krakau 1887) führt W. Creizenach den Nachweis, dafs dieser aus Thomas Dekkers dramatischer Bearbeitung der Sage von Bruder Rausch herübergenommen ist. Für die Vorspiele Lessings und Goethes würde meiner Ansicht nach freilich neben dem Prologe des Volksschauspiels von Dr. Faust auch die Einleitungsszene des Spiels von der Päbstin Jutta in Betracht kommen. M. K.

Hermann Schnell ist es entgangen, dafs die mittelenglische oder, wie er sagt, altenglische Fassung der Legende von der Abbeesse grosse, die er S. 259 dieses Bandes der Zeitschrift erwähnt, von C. Horstmann in Herrigs Archiv 57,257 f. veröffentlicht worden ist. Julius Zupitza.

Im Anschlufs an Bieses Untersuchungen „Zur Geschichte des Romantischen" S. 261 bemerke ich, dafs das Wort 1780 in Karl Lessings Mätresse (42,3 meiner Ausgabe) angewandt wird: „Ich, ich soll ihre romantischen Begriffe mit ihren wahren Umständen versetzen?" Hier bedeutet das Wort bereits romanhaft = überschwänglich im Gegensatz zum natürlich-wahren. Eugen Wolff.

Nachdem Bogomil Krek schon früher zu den von Wollner gesammelten slavischen Versionen des Lenorenstoffes zwei slovenische Volksmärchen hinzugefügt hatte (s. Zeitschr. f. vgl. Litt.-Gesch. I, 220 und dieses Heft S. 369; die zwei Stücke sind jetzt abgedruckt im Arch. f. slav. Philol. X 356 ff.), erweitert derselbe unsere Kenntnis des Gegenstandes abermals, indem er im Magazin f. d. Litt. d. In- und Auslandes 1887 Nr. 43 und 44 zwei kroatische, zwei kroatisch-slovenische und ein slovakisches Lenore-Märchen in deutscher Übertragung, sowie ein serbisches, drei bulgarische und zwei čechische Lenorelieder auszugsweise mitteilt. In der gehaltreichen Einleitung giebt der gelehrte Slavist aufser wichtigen auf die Lenorenfrage bezüglichen Litteraturnotizen eine kurze Übersicht über die Verwandtschaftsverhältnisse und die Bedeutung der von ihm mitgeteilten Versionen. Karl Krumbacher.



Zeitschrift

für

Vergleichende Litteraturgeschichte
und Renaissance-Litteratur.

Herausgegeben von

Dr. Max Koch, Professor an der Universität Marburg i. H.

und

Dr. Ludwig Geiger, Professor an der Universität Berlin.

Neue Folge. — Ersten Bandes fünftes und sechstes Heft.



BERLIN 1888
DRUCK UND VERLAG VON A. HAACK
NW., Dorotheen-Strasse 55.

INHALT.

Abhandlungen.

Neue Mitteilungen.

Vermischtes.

Besprechungen.

Puschkin und Byron.

Von

Otto Harnack.

Dafs der grofse englische Dichter der Neuzeit, den Goethe „allein neben sich gelten liefs", auf die Entwickelung der slavischen Litteraturen mächtig eingewirkt hat, ist allgemein bekannt. Die nachfolgende Abhandlung soll nicht etwa diesen Tatbestand noch weiter erhärten, sondern vielmehr ihn in einem bestimmten Punkte einschränken, und zwar in Bezug auf den bedeutendsten Dichter Russlands. Es ist üblich, in den Litteraturgeschichten, welche in deutscher Sprache erscheinen, auch ihn als blofsen Nachfolger Byrons zu behandeln; man könnte vielleicht sagen: es ist Mode; denn ein Jeder weifs, wie sehr derartige Bücher, eines vom Andern, abzuhängen pflegen, und wie die Rubrizierung irgend einer litterarischen Erscheinung unter dem schwer zu lösenden Bann der Gewohnheit zu leiden hat. Tatsächlich wird jeder, der auch nur die hauptsächlichsten Werke Puschkins kennt, davon überzeugt sein, dafs nur eine gewisse Anzahl von ihnen den Einflufs Byrons aufweist, jeder, der auch nur die wichtigsten Momente seines Lebensganges überschaut, erkennen, dafs derselbe vielmehr innere Übereinstimmung mit den positiven Grundlagen des russischen Staats- und Volkslebens aufweist als byronische Kritik und Zerrissenheit.

Als Puschkin nach einem leichtfertigen Jugendleben, nach oberflächlicher, formgewandter Reimerei, die ihm schon Anerkennung genug eingetragen hatte, zuerst zur Selbstbesinnung kam und nach einem ernsteren Inhalt für sein inneres Leben suchte, da war es freilich Byron, der ihm zunächst auffiel, der für eine gewisse Epoche sein Meister im Leben und Dichten ward. Ein schweres Geschick hatte den jungen Dichter betroffen; aus dem Taumel des Petersburger Lebens, aus einer verziehenden und betörenden Luft, die ihm mit der

sicheren Aussicht einer glänzenden Zukunft schmeichelte, war er durch eine unmittelbare Anordnung der Regierung wegen der mifsliebigen Tendenz einiger Gedichte und der politischen Verdächtigkeit seines Umgangskreises in den äufsersten Süden des Reiches verwiesen, zum Schein mit einer amtlichen Tätigkeit betraut, in Wahrheit verbannt worden. Welche Empfänglichkeit für Byrons Dichtung, die bisher im Child Harold, den Epyllien, dem Manfred vorlag, die sich immer gewaltiger entfaltete, mufste nicht jenes Schicksal in der Seele des Dichters bewirken! Der Rückblick auf ein leeres, verspieltes Leben erzeugte einen Mifsmut, der in den düstern Klagen Manfreds Verwandtschaft fand; die Empörung über politische Verhältnisse, deren Willkür er erfahren, begrüfste freudig die revolutionäre Kühnheit Byron'scher Gedanken; aber die Gegenwart bot auch poetischen Stoff, wie den, an welchem Byron sich erfreute und stärkte. Fern von der Heimat weilte Puschkin wie Child Harold einsam auf einem Boden, der, jetzt öde, einst den Glanz der Antike geschaut hatte; griechische Kolonieen hatten die taurischen Küsten bedeckt und nicht allzu fern lag der Verbannungsort Ovids, mit dessen Schicksal Puschkin gern das seinige verglich. Zugleich aber stand er auch an der Schwelle des Orient: noch vor wenig Jahrzehnten hatte der tatarische Chan in der Krim geherrscht. Und endlich: auch vor dem russischen Dichter breitete sich das Meer aus, dessen Wellen in den Rhythmen der Byron'schen Epen zu spielen scheinen, das er eben so herrlich besungen hat wie der Britte, den er in den Versen feierte:

Ein Bild des Meers, das Du besungen,
Von seinem Geist gezeugt warst Du,
Wie dies von keiner Macht bezwungen,
Wie dies so stürmisch, sonder Ruh!

Fügen wir hinzu, dafs Erinnerung und Nachwirkung schon früher leidenschaftlicher Verhältnisse auch Puschkin eine besondere Fähigkeit zur Zeichnung weiblicher Charaktere und weiblicher Empfindung verliehen, so haben wir die Hauptbestandteile einer Dichtung nach Art des Child Harold oder der „Braut von Abydos" aufgezählt. In den poetischen Erzählungen „Der Gefangene im Kaukasus", „der Springquell von Bachtschisarai", die „Zigeuner" schuf Puschkin Werke, in denen die scharfe Darstellung gewaltsamer Ereignisse mit der seelenvollsten Naturschilderung, ein Ideal weiblicher hingebungsvoller Zartheit mit dem Bilde rücksichtslosester, freiheitsdürstender Männlichkeit

durchaus nach dem Vorbilde des englischen Dichters verbunden und verschmolzen wird. Die kürzere Erzählung „Die Räuberbrüder“ läfst Anklänge aus dem „Gefangenen von Chillon“ erkennen, zeugt aber in dem Verzicht auf irgend eine fremdländische Färbung des nationalrussischen Stoffes schon von gröfserer Selbständigkeit des Dichters. Umfassender jedoch und bedeutender war der damals freilich erst begonnene Roman in Versen „Eugen Onägin.“ Da dieser den Dichter am längsten von allen seinen Werken — neun Jahre hindurch — beschäftigt hat, so ist er mit einem gewissen Recht oftmals das Haupt- und Lebenswerk Puschkins genannt worden. Allein eine tiefere Betrachtung wird dieses Urteil zurückweisen. Weder in künstlerischer Beziehung, noch in philosophischer (die vielfach eingestreuten Reflexionen beanspruchen auch eine Schätzung letzterer Art) ist der Roman ein einheitliches Werk. Und dennoch zeigt er auch nicht jene absichtliche Opposition gegen jede Forderung der Einheit und Konsequenz wie etwa Byrons Don Juan; an letzteres Werk wird Niemand die Forderung einer abgerundeten Handlung stellen; es will nichts anderes sein, als eine Kette einzelner Handlungen, die an jedem beliebigen Punkte abgeschnitten werden kann. Anders Onägin: Der Roman verfolgt die gegenseitigen Beziehungen weniger bestimmter Personen; diese bis zu einem endgültigen Abschlufs geführt zu sehen, ist das berechtigte Verlangen jedes Lesers: es geschieht nicht, ohne dafs doch der Dichter das, was er uns giebt, geradezu als Fragment hinstellen möchte. Er könnte vielleicht mit Recht erwidern, dafs weitere hervorragende Ereignisse in dem Lebensgange der Personen, wie er sich gestaltet hatte, nicht mehr zu erwarten waren; allein damit war die Verpflichtung, den psychologischen Prozefs in dem Helden und der Heldin (Tatjana) zum Abschlufs zu bringen, nicht erloschen. Wir sehen die letztere, so ehrlich sie auch ihre glühende Empfindungsfähigkeit unter das Joch einer gehafsten Ehe zwingt, doch noch nicht zu innerer Harmonie geführt und darum auch nicht zum Endpunkte innerer Kämpfe gelangt; wir sehen vollends den Helden noch immer ebenso zwiespältig, überreif und doch unfertig, wie zu Anfang des Romans, in einem Zustand, der schlechterdings kein ewig dauernder sein kann. Puschkin hatte die Wahl, ihn entweder in allmählicher Verflachung ein verächtliches langsames Ende finden zu lassen, was dem modernen Realismus entsprechen würde, — oder ihn nach dem glänzenden Vorbilde Lord Byrons rühmlicher sterben zu lassen, — in der zum letzten Mal auflodernden Glut einer durch Hochherzigkeit

und Lebensüberdrufs gleichermafsen entzündeten, gewaltsamen Tat. Keines von Beiden wagte er, wohl deshalb, weil er in sich selbst nicht die dazu erforderliche Sicherheit und Klarheit des Wesens spürte. Eben dieser Mangel macht sich nun auch in dem Gedankeninhalt des Werkes fühlbar. Puschkin will Kritik üben wie Byron; er behauptet von der Hohlheit alles dessen überzeugt zu sein, was man Freundschaft, Liebe, eheliches Glück nenne, was man als künstlerischen und litterarischen Ruhm preise; und doch bricht unmittelbar daneben stets wieder die Schätzung all dieser Dinge hindurch. Wir sehen hier nicht einen Dichter, der von innerem tiefen Gefühl beseelt doch immer wie von dämonischer Macht gezwungen wird, dies Gefühl zu ironisieren; sondern umgekehrt einen, der ironisch sein will, aber gegen seinen Willen immer wieder gefühlvoll wird. Daher auch keine pessimistische negierende Reflexion hier mit der erschütternden, verdüsternden Kraft sich messen kann, die von Byrons elementargewaltigen Anstürmen gegen jede angebliche empirische Verwirklichung von Idealen unwiderstehlich ausströmt. Auch Byron besafs selbstredend die volle Empfindung für das Ideale, und vielleicht tiefer als Puschkin; aber die Kritik überwog so stark, dafs dennoch das Schlufsresultat der völligen, verzweifelten Negation im „Don Juan“ zu Stande kam; in Puschkin waren beide Elemente so gemischt, dafs sie wechselnd die Oberhand hatten, keines aber zu einem sicheren Siege gelangte. In „Eugen Onägin“ wirkt dies am störendsten, weil er grade in die Jahre einer inneren Umwandlung des Dichters fällt, deren Verlauf wir nunmehr verfolgen wollen.

Puschkin hatte drei Gesänge des Romans (von den geplanten neun) vollendet, als er im Jahre 1824 den Befehl erhielt, sich auf sein Landgut in der Nähe von Pleskau zurückzuziehen und dasselbe nicht zu verlassen. Obgleich dieser Befehl eine Beschränkung seines bisherigen freieren Lebens in sich schlofs, führte er doch andererseits den Dichter wieder in die Nähe seiner Freunde, in die Nähe der Petersburger Kreise, überhaupt unter die Einflüsse des eigentlich russischen Lebens zurück. Die phantastischen Eindrücke des Südens, die Bilder des Meeres, des Orients verschwanden, und machten den Einflüssen des russischen Volkslebens, der russischen Naturformen Platz. So ungern der Dichter auch sein Gut betreten hatte, so erwies sich der Aufenthalt doch nicht ungünstig für sein poetisches Schaffen. Weniger die litterarischen Freunde, die ihn aufsuchten, als die beständige Berührung mit dem Volke wirkte auf ihn erfrischend. Indem er auf

Volkslieder und Volksmärchen hörte, wurden seine poetischen Urteile und Ziele innerlich verändert. Der Einflufs Byrons war damit abgetan, nicht im Sinne absichtlicher Entfremdung, aber tatsächlicher Befreiung. Mit dem Interesse für die Volksdichtung erwachte zugleich das für die vaterländische Geschichte; aus dem ersteren entwickelten sich mit der Zeit die rein epischen Nachdichtungen der Volksmärchen, aus dem letzteren die dramatische Historie „Boris Godunow“, das romantische Epos Poltawa, der Roman „die Kapitänstochter“.

Im Jahre 1825 dichtete er noch die komische Erzählung „Graf Nuljin“ nach dem Muster von Byrons „Beppo“; aber im selben Jahre begann er auch schon den „Boris Godunow“.

Eine wichtige Entscheidung brachte das Jahr 1826; der neue Kaiser Nikolaus, auf Puschkins Tätigkeit und Lebenslage aufmerksam gemacht, liefs sich den Dichter vorstellen und gewann im Verlaufe eines längeren Gespräches Vertrauen zu der Offenheit, mit welcher der junge Mann sowohl seine früheren oppositionellen, wie auch seine jetzt veränderten Gesinnungen äufserte. Puschkin soll dem Kaiser erklärt haben, dafs wenn er in seinem Petersburger Kreise verblieben wäre, er sich vermutlich auch an der Verschwörung der „Dekabristen“ beteiligt haben würde. Der Kaiser gab ihm die volle Freiheit zurück, und stellte seine litterarische Tätigkeit statt unter die allgemeine Censur, unter seine eigene persönliche Aufsicht. So wurde Puschkin aus einem halben Revolutionär zu einem speziellen Günstling und Verehrer des Kaisers. Man hat ihm dies zum Vorwurf gemacht, als Beweis mangelnder Überzeugungstreue, ja sogar direkter Heuchelei, — jedoch mit Unrecht. Puschkin war durchaus nicht wie Byron eine innerlich mit politischen Problemen erfüllte, von dem Gedanken politischer Freiheit begeisterte Persönlichkeit; was etwa so geschienen hatte, war nur Erzeugnis momentaner Einflüsse und speziell bedingter Stimmungen gewesen. Goethe sagt von Byrons Gedichten, viele unter ihnen seien verhaltene Parlamentsreden; Puschkins Gedichte richten sich immer nur an einen Kreis, der persönlich mit ihm gleich empfindet und fühlt. Puschkin war durchaus Künstler; die Freiheit seiner Kunst nachzugehen, die einzige, die er verlangte. Ausdrücklich hat er dies in einem Gedicht ausgesprochen. Diese Freiheit erhielt er durch die kaiserliche Gnade; das Censoramt des Kaisers bedeutete immerhin eine Erleichterung gegenüber den Bedrückungen der allgemeinen Censur. Puschkin gewann jetzt die Möglichkeit seinen Beruf zu erfüllen, der erste Dichter in seinem Vaterlande und für sein Vaterland

zu werden; in der Verbitterung des Verwiesenen oder Verbannten hätte er dies nie werden können; Byron ist den Engländern bis auf den heutigen Tag ein Fremder geblieben. Um jenen Beruf zu erfüllen, mufste freilich Puschkin um einen Grad aus der Höhe seines individuellen Lebens in die conventionelle Sphäre hinabsteigen; dafs er dies konnte, was Byron stets unmöglich blieb, ist einerseits ein Zeichen sittlicher Willensenergie, andererseits aber auch Beweis, dafs die Tiefe seiner Empfindung und die Schärfe seiner Kritik sich nicht mit der Byrons messen konnte. Ein wichtiger Schritt in das geregelte, bürgerliche Leben war seine Eheschliefsung, die im Jahre 1831 erfolgte. Puschkin's Ehe war nicht eine flüchtige Episode des Lebens wie die Byrons, sondern mit vollem Bewufstsein von ihm erstrebt als definitiver Abschlufs der vorausgegangenen stürmischen Periode und als Beginn einer neuen ruhigen häuslichen Existenz. Trotzdem fand er in ihr nicht völlige Befriedigung; das Element der Unzufriedenheit, des Zwiespalts mit sich selbst und der Welt war doch immerhin stark genug, um niemals ganz unterdrückt werden zu können, wenn es auch nicht die Oberhand erhielt. Eifersucht, die durch manche Eigenschaften seiner Frau zwar nicht völlig gerechtfertigt, aber doch erklärlich wird, quälte ihn; die Sorge um die materielle Existenz der Familie ekelte ihn an. Zugleich war auch sein Verhältnis zu der „Gesellschaft", deren Urteile und Vorurteile er jetzt zu achten suchte, innerlich kein harmonisches; aus seinem letzten Lebensjahre stammt der Ausruf: der Teufel hat mir geraten, mit Herz und Talent in Russland geboren zu werden! Genau so dachte Byron über England; aber wenn er deshalb die Heimat verlassen hatte, so war Puschkin ihr treu geblieben.

In diesem Zwiespalte bot sich dem Dichter der Halt, der so oft der letzte Hort für Naturen wird, die nicht stark genug sind, auf sich selbst zu stehen, der Autoritätsglaube. Er klammerte sich einerseits an die griechisch-orthodoxe Kirche, andererseits an eine gewisse Auffassung der Geschichte und des Berufes Russlands mit einer Gewaltsamkeit an, welche die innere Freiheit seiner Persönlichkeit schwer beeinträchtigte. Man wird an die geistreichen, aber innerlich haltlosen Dichtergestalten aus der Bildungssphäre des deutschen Protestantismus erinnert, die schliefslich ihr Heil in der römischen Kirche suchten. Puschkins Dichtung nimmt daher in den allerletzten Jahren einen unnatürlichen düsteren Ton an, zum Teil in mönchisch religiöser Färbung, zum Teil als Ausdruck einer mystischen, dunkeln Verehrung des Vaterlandes und des Zarentums. Die Blüte der Poesie mufste in dieser

künstlichen Treibhausluft verkümmern; in der Tat hat er in den letzten Jahren wenig mehr gedichtet, mehr als Historiker und Kritiker gearbeitet. So ist es kaum anzunehmen, dafs der frühe gewaltsame Tod (im Duell) für den siebenunddreifsigjährigen ein Unglück war; er bewahrte ihn vielleicht vor dem Schicksal langsamen Verkümmerns und Hinsterbens, das Gogol traf. Und indem dieser Tod eine Folge gewaltsamer Selbstbehauptung im Kampfe wider Anfeindungen der Gesellschaft war, zeigte er am Schlusse den Dichter nochmals in der Kraft und Selbstständigkeit seiner Natur.

Kehren wir nun zur Betrachtung seiner Werke seit dem Jahre 1825 zurück. Die Tragödie Boris Godunow ist ein Werk im freisten dramatischen Stile der Shakespeareschen Königsdramen oder des Götz von Berlichingen. Beide Vorbilder mögen eingewirkt haben, da Puschkin die Werke Shakespeares und Goethes damals eifrig studierte; seit jener Zeit pflegt er diese beiden Namen, oft vereinigt zu nennen, wenn er den Gipfel poetischer Kunst bezeichnen will. In den Tönen des gemessenen Stiles oder des Pathos meint man mehr Shakespeare zu hören; Heinrich IV und sein Sohn tauchen vor uns auf, wenn wir den Zaren Boris im Familienkreise sehen oder ihn dem Sohne das letzte Vermächtnis übertragen hören; die Volksscenen dagegen erinnern mehr an Goethe; hier herrscht nicht der pointen- und wortspielreiche Humor Shakespeares, der oft über das Niveau des Volkes hinausgeht, sondern der naive, liebevoll die Besonderheiten jedes Standes belauschende Sinn, den wir im Götz und den Volksscenen des Egmont wahrnehmen. Von Byrons Dramatik hat keinerlei Einflufs stattgefunden; bekanntlich zog dieser dem Drama sehr enge Grenzen und war selbst nicht abgeneigt, es wieder auf den französischen Leisten zu schlagen; dem widerspricht Puschkins Tragödie direkt. In einer gewissen schwermütigen Stimmung, die über das Stück gebreitet, könnte man einen Einflufs Byrons im weitesten Sinne erkennen; allein diese Färbung war hier durch den Charakter des Stoffes geboten; die Gewissensqual, welche auf dem Zaren Boris um der Ermordung des Prinzen Dimitri willen lastet, ist die Grundursache seines Untergangs und der Haupthebel des Stückes. Man könnte fragen, warum Puschkin nicht lieber gleich Schiller die eigentlich handelnde Figur, den falschen Demetrius, zum Helden gewählt hat; allein hier trat wohl Rücksicht auf die nationale und kirchliche Überlieferung in den Weg, mit der eine Glorifizierung des als Betrüger verdammten Usurpators sich nicht vertragen hätte. Allein durch diese Verschiebung ist das Drama

nicht zu einer bestimmten, einheitlichen Handlung gelangt, und dies im Verein mit dem bis ins Extrem geführten Wechsel in Bezug auf Raum und Zeit läfst das Ganze mehr als eine Reihe dialogischer Scenen denn als geschlossenes Kunstwerk erscheinen. Einzelne dieser Scenen sind für alle Zeit der höchsten Bewunderung sicher; das Ganze wird schwerlich einen Leser voll befriedigen, auch wenn er von jeder schul- oder bühnenmäfsigen Forderung absieht.

Ein kurzes dramatisches Bruchstück liefs darauf das Jahr 1826 entstehen, — „Scene aus Faust" betitelt. Es ist Goethes Faust, um den es sich handelt; nichts kann tiefer das Interesse Puschkins an Goethes Dichtung dartun, als dieses Eingehen und gleichsam Mitarbeiten an dem fremden Werke. Mephistopheles verhöhnt Fausts Sehnsucht nach Gretchen mit der Erinnerung, wie er auch im höchsten Augenblick der Leidenschaft doch Überdrufs und Mifsbehagen in sich gefühlt habe. Wir reihen hier noch andere kurze „dramatische" Dichtungen an: Der geizige Ritter, Mozart und Salieri, Don Juan. Auch in diesen, wie in der Faustscene war es nur die Absicht des Dichters ein bestimmtes Problem der Charakteristik zu lösen; die dramatische Form ist Nebensache; es sind poetische Charakterbilder. In dem „geizigen Ritter" ist das Wesentliche und Wertvolle der fein ausgearbeitete Monolog des Geizhalses, um den sich einige unbedeutende Dialoge mit einer nur skizzenhaft angedeuteten Handlung herumschlingen; in „Mozart und Salieri" ist die Darstellung des Künstlerneides, der bis zum Verbrechen führt, gleichfalls in zwei Monologen charakteristisch ausgeprägt, während der Dialog nebensächlich ist. In dieser Dichtungsform ist Puschkin durchaus selbständig; nur der „Don Juan" zeigt sich von fremden Anregungen abhängig; es ist jedoch nicht der Don Juan Byrons, sondern der Mozarts.

Die bedeutendsten Erfolge aber waren Puschkin stets auf dem epischen Gebiet angewiesen. Im Jahre 1828 entstand das Epos „Poltawa", welches wir für seine reifste und künstlerisch wertvollste Schöpfung halten. Auch hier bediente er sich des Versmafses seiner früheren erzählenden Gedichte, des vierfüfsigen gereimten Jambus, der durch Byron populär geworden war, — und auch in der Verschmelzung des epischen historischen Stoffes mit dem novellistischen wird man den Einflufs Byrons erkennen können („Die Belagerung Korinths"); allein der epische Stil läutert sich hier zu einer Reinheit und Klarheit, der Dichter erhebt sich zu einer sicheren Objektivität, wie sie Byron nie erreicht hat. Einerseits in künstlerischer Beziehung: die lyrischen

und satirischen Abschweifungen fehlen, der Ton ist einheitlich, die Handlung rasch vorwärts schreitend, — sodann aber auch in Hinsicht des Stoffes. Derselbe ist hier wirklich in seiner historischen Würde empfunden und geschätzt. Byron war es nie möglich, geschichtliche Ereignisse fest und folgerecht anzuschauen und anzufassen; ihr Bild verändert sich ihm fortwährend unter dem Eindruck seiner Stimmungen; Puschkin aber hat den Gegensatz: Peter der Grofse — Karl der Zwölfte und den entscheidenden Umschwung des Tages von Poltawa einfach und grofs in monumentaler Weise hingestellt.

Zwei Jahre später liefs die kurze komische Erzählung in Oktaven „Das Häuschen in Kolomna“ noch einmal das Vorbild des „Beppo“ erkennen; sodann aber wandte sich der Dichter mit Entschiedenheit einer rein volkstümlichen, streng objektiven Epik zu in seinen versifizierten Volksmärchen, die ihren Ursprung den Erzählungen einer alten Wärterin verdankten. Von 1831—1833 schuf er fünf solcher, in klassischer Einfachheit erzählter Märchen, welche von der Kritik sogleich als Beginn einer neuen nationalen Dichtungsepoche begrüfst wurden. Zugleich aber stellte er volkstümliche Stoffe auch in kürzerer Balladenform dar: der Bräutigam, der Husar u. a. Schon früher hatte er der historischen Sage den Stoff seiner gelungensten Ballade „Vom weisen Oleg“ entnommen. Dafs diese Tätigkeit Puschkins bei Byron gar keine Parallele findet, liegt auf der Hand.

Mehr Verwandtschaft zeigt das 1833 entstandene erzählende Gedicht „Der eherne Reiter“, welches eine Episode aus der Überschwemmung Petersburgs vom Jahre 1824 schildert. Eine unheimliche, schaudererregende Luft lagert über den düstern Bildern, welche das gewaltige Naturereignis und all seine Schrecken mit grandioser Kraft darstellen. Künstlerisch vollendet, zeigt die Dichtung doch inhaltlich den inneren Zwiespalt, den Puschkin nicht überwinden konnte. Es beginnt mit einem lebhaften Preise Petersburgs und seines kaiserlichen Gründers; das Standbild Peter des Grofsen (eben der „eherne Reiter“) steht im Mittelpunkt des Ganzen; aber unvermerkt erhält der gepriesene Monarch schreckenerregende Züge; er erscheint als Tyrann des russischen Volkes, und noch mehr: wir wissen aus guter Quelle, dafs eine längere Apostrophe an das Kaiserbild nicht gedruckt werden konnte, und bis heute noch unbekannt ist, weil sich in ihr „zu energisch der Hafs gegen die europäische Civilisation“, d. h. gegen ihren Vorkämpfer in Russland ausdrückte. Wir sehen hier den Dichter in einem beklagenswerten Abfall von seinem künstlerischen und mensch-

lichen Berufe, als Prediger des nationalen Fanatismus und der Unkultur. Es ist dies die verhängnisvolle Bahn, auf die wir schon früher bei Betrachtung seiner inneren Entwickelung hinwiesen. Erfreulicher wirkt die im selben Jahre entstandene, in Alexandrinern geschriebene Erzählung „Angelo“, welche den Stoff des Shakespear'schen Lustspieles „Maſs für Maſs“ behandelt.

In den drei letzten Jahren seines Lebens hat Puschkin nicht mehr gröſsere poetische Schöpfungen hervorgebracht, sondern nur noch der Prosaform sich bedient. Unter seinen Werken dieser Art nimmt der historische Roman „Die Kapitänstochter“ die erste Stelle ein, der in der Zeit des Pugatschewschen Aufstandes gegen die Regierung Katharinas II. spielt. Offenbar hat das Vorbild Walter Scotts hier eingewirkt; nicht eine bloſse Tünche von mühsam gesammelten historischen und kulturhistorischen Kenntnissen ist über die romanhafte Handlung gestrichen worden, sondern das Ganze in der Tat aus dem Geist und Wesen der geschilderten Epoche hervorgegangen. Dieselbe Objektivität, die wir in dem Epos „Poltawa“ anerkannten, verleiht auch dem Roman einen künstlerischen Wert ganz anderer Art als er Byrons Werken eigen ist.

Es dürfte dieser Überblick gezeigt haben, daſs von einem ausschlieſsenden, ja auch nur überwiegenden Einfluſs Byrons in Puschkins Werken nicht die Rede sein kann. Die Eigentümlichkeit und die Bedeutung des russischen Dichters lag gerade in der ungewöhnlichen Empfänglichkeit und Beweglichkeit seines poetischen Vermögens, kraft deren er, ohne zum Nachahmer herabzusinken, die verschiedensten Dichtarten und Stilgattungen zu behandeln wuſste und sich beständig in neuer und überraschender Produktionsweise der Welt darstellte. Der russischen Litteratur wurden durch ihn völlig neue Stoff-Gebiete und Kunstformen erschlossen, die russische poetische Sprache durch ihn zu einer bisher völlig unbekannten Leichtigkeit und Biegsamkeit gebildet: Ein Dichter von solchen Vorzügen, deren Kehrseite in dem Mangel einer fest und konsequent ausgeprägten Eigenart liegt, muſste vielerlei Einflüsse erfahren; die Herrschaft eines Einzigen konnte der Natur der Sache nach nicht stattfinden. Etwas anders jedoch wird sich das Urteil gestalten, wenn wir die Lyrik Puschkins ins Auge fassen.

Man kann im Allgemeinen zwei Arten der lyrischen Poesie unterscheiden; die eine möchten wir die symbolische (im weitesten Sinne des Wortes) nennen. Der Dichter spricht seine Empfindung nicht

direkt aus, sondern läfst sie nur hindurchschimmern durch ein Naturbild, das er zeichnet, durch eine Begebenheit, die er knapp skizziert, vielleicht auch durch einen Dialog, den er uns hören läfst. Man denke an Goethes „Trost in Tränen“, „Schäfers Klagelied“, oder das an Suleika gerichtete Divanslied: „An grünen Büschelzweigen“. Dagegen ein Gedicht wie die „Elegie“ aus Marienbad giebt die Gedanken und Empfindungen des Dichters unmittelbar, ohne irgend ein Hilfsmittel wieder; es ist der Ausdruck des realen augenblicklichen Zustandes. Die erstere Form verlangt eine reichere Phantasie und ist in den meisten Fällen der weiter greifenden Wirkung sicher; denn das Gedicht ist weniger mit dem individuellen Zustande verschmolzen, und kann leichter auch das Verständnis des ferner stehenden gewinnen. Dagegen läfst sich behaupten, dafs wenn solche allgemeine Wirkung auch den Gedichten der zweiten Form gelingt, dies ein Zeichen höchster poetischer Kraft ist, sowohl in der künstlerischen Auffassung des Gefühlsinhalts als in der Beherschung der technischen Mittel. Von dieser zweiten Art ist die Lyrik Byrons immer gewesen. Sie ist darum nie populär geworden, — mit einigen gewaltigen Ausnahmen. Das „Lebe wohl“ an seine Gattin enthält kaum irgend ein Bild, kaum einen sogenannten „poetischen Gedanken“; was dasteht, könnte scheinbar ebenso in Prosa gesagt werden, und doch gilt und wirkt das Ganze als eine der ergreifendsten und hinreifsendsten poetischen Taten aller Zeiten.

Und hier ist die innere Verwandtschaft Puschkins mit Byron unverkennbar. Auch in seiner Lyrik findet man nur wenige singbare Lieder, die geeignet wären in Herz und Gedächtnis eines Volkes einzudringen und dort bewahrt zu werden; auch seine Lyrik ist der unumwundene, ausführlich sich ergehende Ausdruck der persönlichen, momentanen Stimmungen und Gedanken. Sehr lieb war ihm die Form der Epistel an einen wirklichen oder supponierten Freund, bei welcher die Ungezwungenheit des Briefstils einen zugleich elegant und behaglich dahinströmenden Flufs der Verse gestattete. Wo diese Form nicht angewandt ist, da erscheint oft das Gedicht gleichsam als Bruchstück eines Tagebuchs, worin der Ausdruck nur wie zufällig und halb unbewufst Rhythmus und Reim angenommen hat. So beginnt ein im Jahre 1820 während der Seefahrt auf dem Schwarzen Meere gedichtete Elegie:

Erloschen ist des Tages Leuchte,
Der Abendnebel sank aufs blaue Meer;

Ja woge, walle, dunkle Feuchte!
Gehorsam Segel, rausche trüb und schwer!
Ich sehe die entfernte Küste,
Der Mittagslande zauberisches Reich;
Bewegt und traurig nahe ich mich Euch,
O wenn ich nichts mehr vom Vergang'nen wüfste!
Ich fühl's: im Auge quillt die Träne neu;
Die Seele glüht und bebt in Leiden,
Und will sich an vergang'nen Qualen weiden:
Wie einst ich liebte, allzu thöricht treu,
Und wie ich litt und wie mir nah schon däuchte,
Ersehnter Wünsche zaub'rische Gewähr!
Ja woge, walle dunkle Feuchte!
Gehorsam Segel, rausche trüb und schwer! u. s. w.

Dafs aber der Dichter auch fähig war, seine Empfindung zu konzentrieren, und auf diese Weise, gleichfalls ohne viele Zutaten der Phantasie, lyrische Kunstwerke zu schaffen, mögen folgende Verse beweisen:

In ihr ist Alles Harmonie
Und Alles wundersam erhaben;
In zarter Reinheit heget sie
Der Schönheit feiervolle Gaben.
Sie sieht im Kreise rings sich um,
Sie findet keine, die ihr gleichet:
Gepries'ner Schönen Glanz erbleichet,
Und ihre Lober werden stumm.
Wohin Du auch nur eilen magst,
Vielleicht zur heimlichen Geliebten, —
Ob Du in tiefem Sinnen lagst,
Ob Glück Dich hob, Dich Schmerzen trübten, —
Begegnest Ihr Du; wie gefeit
Bleibst stehen Du verwirrt und schweigend;
Im Geist Dich andachtvoll verneigend
Vor reinster Schöne Heiligkeit.

In wie weit Puschkins Lyrik direkt und im Einzelnen von Byron abhängig war, würde eine umfassende und detaillierte Untersuchung erfordern; jedenfalls könnte davon nur etwa bis zum Jahre 1824 die Rede sein, da Puschkin sich später nicht mehr in hervorragendem

Mafse mit Byron beschäftigt hat. Der Inhalt seiner Lyrik mufs naturgemäfs nach der Charakterschilderung, die wir oben gegeben, sich mehrfach mit den Gedichten Byrons berühren. Die innere Unzufriedenheit tritt auch bei ihm bald in der Form melancholischer Lebens- und Selbstbetrachtung, bald in der Form des Spottes und der Ironie zu Tage; nur dafs die Melancholie nicht so tief, der Spott nicht so sarkastisch und unerbittlich ist wie in Byron. Die Erhebung an dem Schönen in Kunst und Natur ist für den russischen wie dem englischen Dichter die Kraft, welche sie den Lebensüberdrufs stets wieder besiegen läfst; aber es tritt bei Puschkin noch ein religiöses Element hinzu, das ihm zeitweilig Ruhe und Frieden gewährt, welches Byron vollständig fremd war. Überhaupt findet sich bei Puschkin auch eine gewisse Anzahl von Liedern, die ihn in innerem Gleichgewichte, auch im Gefühle einer befriedigenden Häuslichkeit zeigen. Und ganz aus der Sphäre der Negation erheben sich jene Gedichte, in denen er das politische Leben seines Volkes feiert*), wie „dem Schatten des Feldherrn", „der Heerführer", in denen die Taten Kutusows und Barclay de Tolly's gefeiert werden, oder „Das Fest Peters des Grofsen". Freilich zeichnet sich die ungesunde und unnatürliche Form, welche sein Nationalgefühl in den letzten Jahren annahm, auch in seiner lyrischen Dichtung ab. Das Gedicht „An die Verläumder Russlands" läfst einen Hafs gegen das übrige Europa, ein übertriebenes russisches Selbstbewustsein, das schon zur Forderung einer Herrschaft Russlands über alle Slaven aufsteigt, zum Ausdruck kommen, ohne auch durch die kräftigste und leidenschaftlichste Sprache nur den Eindruck innerer Wahrheit und aufrichtiger Überzeugnng hervorzurufen; es ist pathetische Deklamation und wurde schon durch Puschkins Zeitgenossen, den Fürsten Wjasemski als Kasernenpoesie bezeichnet. Ebenso führte auch die kirchliche Richtung, der sich Puschkin in den letzten Jahren hingab, seiner Dichtung unerfreulichen Inhalt zu. In Verbindung mit seiner doch nie zu innerer Zufriedenheit gelangten Natur erzeugte sie eine Art von Kirchhofspoesie, die sich in Todesgedanken gefiel, oder auch eine asketische Dichtweise, wie sie in dem durch Bunyans Pilgerreise angeregten mystischen Gedichte „Der Einsame" hervortritt. Aus diesen und ähnlichen Gedichten erhellt deutlich, wie der Lebensüberdrufs Puschkins, wenn er auch an seiner Quelle dem Byrons ähnlich war, dennoch eine ganz andere Entwickelung als jener genommen hatte.

*) Es sei hier ausgesprochen, dafs Puschkin niemals zum Hofdichter geworden ist.

Aus unserer gesamten Übersicht ergiebt sich das unzweifelhafte Gesamturteil, dafs der Einflufs Byrons auf Puschkin wesentlich in die erste Epoche des russischen Dichters fiel, nicht aber in jene Periode, während deren er seine vorzüglichsten Werke schuf, indem er den Idealen Shakespeares und Goethes nachstrebte. Wenn er in seinen letzten Jahren sich von diesen Idealen wieder mehr abwandte, so lag darin doch keineswegs eine Rückkehr zu Byron. Alles in Allem war Puschkin ein Geist von gröfserer Eindrucksfähigkeit, aber geringerer Tiefe als Byron; ein Charakter von weniger Selbständigkeit und Sicherheit, aber von mehr Gewissenhaftigkeit und Fähigkeit der Selbsterziehung als Jener. Er machte den ehrlichen Versuch des Kompromisses zwischen seiner Dichternatur und der umgebenden realen Welt. Dafs er diese Aufgabe nicht vollständig zu lösen im Stande war, kann nicht in Betracht kommen gegenüber der Tatsache, dafs er sie sich überhaupt gestellt und bis an sein Ende an ihr gearbeitet hat.

Wenden in Livland.

Einige Wandlungen des Wunschmotivs in antiker und moderner Poesie.

Von

Alfred Biese.

Je mehr man heutigen Tages den Spuren des Volksgesanges im hohen Norden bei Finnen, Letten und Esthen oder im Süden bei Rumänen, Serben und Griechen nachgeht und die geheimsten Empfindungslaute der Volksseele bei den verschiedenen Völkern belauscht, desto schärfer tritt die Verwandtschaft aller menschlichen Gefühlsweise, tritt das — Ewig Menschliche in der immer sich wiederholenden Sprache der Liebe und des Hasses, der Freude und des herzkränkenden Leids, der Eifersucht und des Neides hervor, immer wieder klingen die gleichen Töne an, gleichwie ein Nachhall einer Melodie der Urzeit. Und je mehr man sich gewöhnt, sämtliche Litteraturen unter einen gleichen Gesichtspunkt zu rücken, sie mit denselben leitenden Ideen zu durchforschen und zu überblicken, je mehr man eine genetische Entwickelung in den einzelnen Litteraturen für sich und weiter gehend in den verschiedenen von einander abhängigen Litteraturen zum Ausgangs- und Zielpunkt der Betrachtungsweise macht, desto mehr fliefsen die Grenzlinien in einander, welche antike und moderne Litteraturen trennen. Es ist überhaupt ein für die Kulturgeschichte verhängnisvoller Wahn, den noch immer viel zu viele teilen, als ob die Grenzscheide zwischen Antikem und Modernem eine absolute sei; in seiner so unendlich anregenden und Epoche machenden Schrift „über naive und sentimentalische Dichtung“ ist Schiller darin ohne allen Zweifel viel zu weit gegangen, dafs er das Sentimentalische dem Griechentum absprach. Er beurteilte es eben ganz einseitig nach Homer — Homer bezeichnet aber nur eine kurze naive Spanne der griechischen Kultur-

entwicklung; vom Hellenismus wufste Schiller so gut wie garnichts. Prüft man aber die Dichtungen nicht blofs des Theokritos, sondern auch des Kallimachos, Apollonios, Aratos und der ganzen Epigrammenlitteratur, wie sie uns in der Anthologia Palatina vorliegt, so wird man eines anderen belehrt. Die Weltanschauung ist krankhaft pessimistisch, die Erotik lüstern, raffiniert — sinnlich; die Denk- und Empfindungsweise so sentimental, wie nur irgend in dem Europa des vorigen Jahrhunderts. —

In seinen „Ferienschriften“ (Erste Sammlung Freiburg 1826, S. 68 f.) geht Carl Zell einige altgriechische Volkslieder durch, so jenes bekannte auf Rhodos gesungene, von Athenaeus (VIII, 15 p. 360) bewahrte Schwalbenlied: „Die Schwalbe ist wieder, Ist wieder gekommen, Sie bringet den Frühling und liebliche Tage u. s. f.,“ das sich auch bei den Neugriechen noch findet (Fauriel, Neugriechisches Volkslied übersetzt von W. Mueller, I, Einl. S. XVIII), und stellt daneben das Gedicht „eines älteren deutschen Dichters, Praetorius“: „Es ist kommen, es ist kommen Der gewünschte Frühlingsboth“, welches die Herausgeber des Wunderhorns, ohne es als Übersetzung zu erkennen, „als echtes deutsches Lied mit gutem Glauben“ in ihre Sammlung aufnahmen und „Bettelei der Vögel“ überschrieben. Sodann führt Zell unter anderen Skolien folgenden „leicht hinflatternden, zierlich ausgedrückten Liebes-Wunsch“ auf.

Wär' ich doch nur eine schöne Leier
Künstlich aus Elbenbein,
Trügen mich dann die schönsten Knaben
Zu Dionysus' festlichem Tanz.
Wär' ich doch nur ein schöner Dreifufs,
Zierlich von Gold gemacht,
Trüge mich dann die schönste Frau,
Reinen Gemütes in ihrer Hand.

Vergl. z. B. Bergk, Anthologia lyrica editio altera Lips. 1868, S. 529: *εἴθε λύρα γενοίμην ἐλεφαντίνη κ. τ. λ.* Zell bemerkt zu diesem Skolion: „Ich finde in einem alten deutschen Volkslied eine ganz gleiche Wendung (Wunderhorn Bd. III S. 113), aber mit einem bei weitem innigern und zartern Gefühl durchgeführt. Der Unterschied bei dieser Ähnlichkeit scheint mir zur Vergleichung der deutschen und griechischen Poesie charakteristisch: deswegen mögen diese Zeilen hier folgen:

Wollt Gott wär ich ein lauter Spiegelglas,
Dafs sich die allerschönste Frau
All morgen vor mir pflanzieret.
Wollt Gott wär ich ein seiden Hemdelein weifs,
Dafs mich die allerschönste Frau
An ihrem Leibe trüge.
Wollt Gott wär ich ein rot Goldringelein,
Dafs mich die allerschönste Frau
An ihr Händelein zwinge.
Wollt Gott wär ich ein Eichhorn traun
Und spräng auf ihren Schoofs,
Von rechter Lieb' sie mich in ihr Ärmlein schlofs,
Sie küfst mich an mein rosenfarbnes Mündelein,
Das nehm ich für des Kaisers Gut,
Sollt ich drum ärmer sein."

Diese Strophen sind die Schlufsverse eines Gedichtes, „Wollte Gott" überschrieben (Achim v. Arnims sämtliche Werke Bd. XVII, Berlin 1846, Wunderhorn III, S. 108), das beginnt: „Meiner Frauen roter Mund, Der brennt recht scharlachfarb, Er brennt recht wie eine rote Ros' In ihrer ersten Blüt'" u. s. w. und die Notiz führt: „Ein Bromberger. Gedruckt zu Zürich aus 1500". Dies alles legt nun die Frage nahe, ob nicht auch dieses Gedicht des Wunderhorns vielleicht aus altgriechischer Quelle stammt — wodurch der Vorrang des deutschen sogenannten Volksliedes vor dem Skolion illusorisch würde — oder ob es wenigstens sein Analogon in der hellenischen Dichtung findet und endlich ob überhaupt derartige Verwandlungs- und Beflügelungswünsche sich in der altgriechischen Poesie finden*). Auf die letzte Frage möchte ich zuerst antworten. Gehen wir also die griechische Litteratur nach dem Wunschmotiv durch. Da dasselbe, sowohl in älteren als auch in neueren deutschen Fassungen in erster Linie ein lyrisches ist, eingegeben von irgend einer Gefahr, der man dem Vogel gleich entfliehen möchte, oder von der Sehnsucht nach der oder dem Geliebten, so können wir im Homerischen Epos nur leise Anklänge vermuten, die den treibenden Keim noch verhüllen. Die Wünsche der Homerischen Helden sind wesentlich von Tatenlust

*) Gelegentlich habe ich das oben weiter Ausgeführte berührt in meinem Buche über die „Entwickelung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern"; kurz skizzierte ich das Thema im Hamb. Korrespond. Litteraturbeilage Nr. 13, 1886.

eingegeben und beziehen sich meistens auf mögliche, realisierbare Verhältnisse, auf Besiegung des Feindes (Il. XVII, 561, Od. 17, 251. 494), auf die Zerstörung Trojas (Il. IX, 135; XII, 275), die Heimkehr des Odysseus, die Bestrafung der Freier u. a. (1, 255; 2, 33; 3, 205; 15, 156, 536; 17, 162; 19, 309; 20, 234; 21, 200) oder sie sind auch wehmütiger, hervorgegangen aus dem Gefühl der Hinfälligkeit und Schwäche des menschlichen Daseins wie Od. 16, 148 (*εἰ γάρ πως εἴη αὐτάγρετα πάντα βροτοῖσιν κ. τ. λ.*) und sprechen die Sehnsucht nach der verlorenen Jugendkraft aus wie Il. VII, 132; XIII, 485; XXIII, 629; Od. 14, 468, 505; 16, 99; 17, 132; 18, 235; 24, 376 oder den Wunsch, nie geboren oder schon tot zu sein (Il III, 172; XVIII, 91. 97 f., XXI, 279; Od. 5, 308; 14, 274; 18, 79) oder bald zu sterben (Od. 18, 202, vgl. 20, 61). Nur den Göttern ist es vergönnt, den leichtbeschwingten Vögeln gleich (*ὡς τανυσίπτερα ὑπουράνια πετεηνά*) die Lüfte zu durcheilen — indem die Luft der liebste Wagen der Götter ist, wie ein unbekannter Tragiker es ausdrückt *αὔρα θεῶν ὄχημα τιμιώτατον* 471 Nauck. Athene entschwebt aufwärts wie ein Vogel (Od. 1, 320, vgl. 3, 372; 22, 240), Hermes eilt windschnell (vgl. 1, 96) über die unendlichen Wogen hinweg, einem fischenden Meervogel gleich, der häufig die Fittige in die Fluten taucht (5, 51), und Poseidon erhebt sich wie der Habicht, Il. XIII, 62. Dem Homerischen Menschen kommt noch nicht das direkte Verlangen, wie die Vögel oder wie die Götter mit reifsender Geschwindigkeit sich durch die Luft fortbewegen und allen Drangsalen entgehen zu können, trotzdem läfst sich eine deutliche Vorstufe zu den Beflügelungswünschen schon bei Homer erkennen an einer Stelle, in der sich jenes Begehren, längst gestorben zu sein, mit der Vorstellung verquickt, dafs man vom Winde davongetragen allem Erdenweh entrückt werden könnte; Helena sagt zum Hektor Il. VI, 345:

O, mein Schwager, des schnöden, des unheilstiftenden Weibes!
Hätte doch jenes Tags, da zuerst mich geboren, die Mutter,
Ungestüm ein Orkan mich entrafft auf ein ödes Gebirg' hin
Oder hinab in die Woge des weitaufrauschenden Meeres,
Dafs mich die Woge verschläng', eh' solche Taten geschehen!

Den ersten klaren Wunsch, ein Vogel zu sein, bietet uns der spartanische Lyriker Alkman. Schon Homer deutet auf das rührende Naturmärchen hin von der *πολυπενθὴς ἀλκυών* Il. IX, 562), und so knüpft der lacedämonische Sänger an den Volksglauben an, nach welchem die Alkyonen aus uneigennützigster, aufopferndster Freundschaft den *κηρύλος*, wenn er alt geworden, auf die Flügel nehmen, und singt:

Nimmer hinfort, ihr süfsen und feierlich singenden Jungfraun,
Tragen die Glieder mich noch; ach lafst mich ein Kerylos werden,
Mit Eisvögeln über den Saum der Fluten zu fliegen,
Mutig vertrauenden Sinns, meerpurpurner Vogel des Frühlings!

Die Phantasie des grofsen Tragikers Aischylos ist dem Erhabenen zugewandt; im Reiche der Vögel ist es besonders der Adler (fr. 13 Dind. 15 N, Prom. 1021, Pers. 176 etc.), den er zu Vergleichen heranzieht; seltener sind Bilder von der Philomele (Agam. 1142, Hiket. 60), von dem brütenden Vogel (fr. 149 D. 152 N, vergl. Choeph. 501, Eum. 999). So prägt er auch den schlichten Gedanken, dem Vogel gleich sich emporheben und aller irdischen Not entfliehen zu können, kühner und grotesker aus, wenn er den Chor der Danaiden Hik. 780 in seiner Bedrängnis ausrufen läfst:

Ein schwarzer Rauch möcht' ich fliehn,
Zeus' Wolken noch von hinnen ziehn,
Lautlos verschwinden, möcht' ein leiser, leichter Staub
Emporgeweht flügellos verfliegen!

Des Sophokles Sphäre, in welcher seine Phantasie sich am liebsten bewegt, ist das Zarte, Liebliche, Harmonische in Pflanzen- und Tierwelt, so besonders das Leben und Treiben der lustigen Vögel, vergl. Aias 140. 166. 629, Elektra 94. 147. 1058. 1076, Trachin. 107, 963, Antigone 424 etc. So wird auch jener Wunsch häufiger bei ihm. Der Chor möchte im Oedipus Coloneus 1044 zuschauen können dem Siege der Attiker über die Entführer der Oedipus-Töchter und fafst diesen Wunsch poetisch v. 1081 in die Worte:

Könnt' ich sturmwindgleich, ein schnell fliegend Täubchen,
Hoch zu des Äthers Gewölk entflohn, mit meinem Auge
Von dorther diese Kämpf' erreichen.

Dem gepeinigten Philoktet, dessen Leiden aufs Höchste gestiegen ist, entringt sich der Verzweiflungsschrei Phil. 1092:

O dafs hoch empor Vögel mit sausendem Schwung
In die Lüfte mich entrafften! Nicht mehr trag' ichs.

Hieran reiht sich das Fragment, das nach der Notiz des Scholiasten zu aves 1337 Aristophanes aus des Sophokles Oenomaos entnommen hat, fragm. 423 (432 N), in dem allerdings die Situation und die Veranlassung dieses Verlangens der Beflügelung dunkel bleibt:

Ich möcht' ein hinschwebender Adler werden, damit ich mich höbe
Über des unfruchtbaren blaurauschenden Meeres Wogen!

Aber interessant ist wie das γενοίμην (γενοίμαν αἰετὸς ὑψιπέτας κ. τ. λ.), das bei Alkman durch εἴην ersetzt ist in mehr mythischer als poetischer Färbung, fortan stereotyp wird und in den verschiedenen Bedeutungen von γίγνεσθαι zu einem Vehikel der Weiterbildung desselben Gedankens wird, wie in dem schönen Chorliede Aias 1217, in dem das Heimatsgefühl, die Sehnsucht nach Athen, so lebendigen Ausdruck gewinnt: γενοίμαν, ἵν' ὑλᾶεν ἔπεστι πόντου πρόβλημ' ἁλίκλυστον κ. τ. λ.:

O könnt' ich hin, wo waldig des Berges Haupt
Von Meereswogen umspült, sich hebt,
Unter Sunion's hohem Fels,
Heilige Stadt Athene's, dir Grüfse zu bringen;

Vgl. auch Trach. 953:

Wenn eilende Lüfte doch
Mit hellem Hauch von diesem Heerd' sich höben
Und mich hinweg in weite Ferne trügen,
Dafs nicht das Entsetzen mich sofort entseelt,
Wenn ich einsam duldend, schaue Zeus gewaltgen Sohn,
εἴθ' ἀνεμόεσσά τις γένοιτ' ἔπουρος ἑστιῶτις αὔρα κ. τ. λ.

Euripides teilt mit Sophokles die Liebe zu den luftigen Wesen; unendlich häufig sind seine Bilder und Vergleiche aus dem Reiche der Leichtbeschwingten (Vgl. Hekabe 178, Hippol. 828, Hiket. 1046, Bakch. 748. 957. 1090, Troades 825, fragm. inc. 19 etc.); aber auch in diesen bekundet er seine Empfindsamkeit, die, eine Vorbotin der Sentimentalität des Hellenismus, grell von der mafsvollen, gesunden Denkweise des Sophokles absticht — ich hebe nur hervor Iphig. Taur. 1089:

Vogel, der bei felsigen Meereshöhen, o Halkyon, klagst
In traurigem Liede, wohl verständlich Verständigen,
Da du den Gemahl im Gesange stets rufest!
Dir vergleichbar im Leid bin ich, ich ungeflügelter Vogel!

Das Wunschmotiv wird bei Euripides zur Manier. Zunächst sind es Rufe trostlosester Verzweiflung. So ruft Polymestor Hekabe 1099: Wohin soll ich mich wenden? Soll ich auffliegen in des Äthers Höhn.. Oder entschwing ich Unseliger mich zu des Hades düstrem Strand; mit dem letzten Wunsche vergl. Homer Il. XVII, 416: O nein! Eh schlinge der Erde schwarzer Schlund uns hinab! Das wär' uns besser in Wahrheit! Ebenso Hippol. 1270: Was birgst du dich nicht in der Erd' Abgrund, Mit errötendem Blick? —

Orestes fragt Or. 1375: Wohin soll ich fliehen? Weh! Flieg' ich zum Äther auf oder zu dem Meere, vgl. 982, und Medea bekennt Med. 1296: Ich mufs fürwahr in die Erde mich bergen oder beflügelt heben den Leib in des Äthers Höhe; und Andromache bekennt Andr. 847: Weh, mein Geschick! Wo säumt des Blitzes Flamme? Wo schweb' ich auf zu Felsen oder in das Meer hinab . . O wär' ich ein dunkelbeflügelter Vogel oder wär' ich ein fichtener Kahn, der mich an den schwarzwogenden Küsten dahin trüge (v. 862). Solche Notschreie begegnen noch Jon 796, Herakl. 1158, Hik. 830. Heimweh giebt in der Iphigenie auf Tauris v. 1137 dem Chor den Wunsch ein:

Könnt' ich die strahlende Rennbahn ziehn,
Wo des Helios Feuer hinwallt,
Dafs ich heimwärts flöge den Flug
Und dann über dem heimischen Dach
Hemmte der Flügel Schwung!

Sehnsucht nach dem geliebten Bruder drücken die Worte der Antigone in den Phoenissen v. 163 aus:

O flög' ich den Flug windschnellen Gewölks
Mit den Füfsen dahin durch die Lüfte zu
Meinem Geliebten, ach, dafs ich die Arme um ihn
Schlänge, um den lieben Hals des Unseligen,
Lange Verbannten!

Niemand wird in diesen letzten Wünschen die gesteigerte Innigkeit der Empfindung und die Zartheit des Ausdrucks verkennen können. Eteokles gesteht ebenda 504, er werde vor Freude sich nicht zu lassen wissen, wenn ihm das höchste Glück, die Tyrannis, zu Teil werde;

Zum Sternenaufgang stieg' ich durch des Äthers Raum
In die Erde taucht' ich tief hinab, vermöchte ich das,
Erränge ich so die gröfste Göttin mir, die Macht;

vgl. fragm. inc. 102 (903 N).

Immer eingehender wird die Ausmalung des Vogeflugs selbst sodann, so dafs dieser nicht mehr blofs als ein Mittel zum Entrinnen, sondern auch um seiner selbst willen begehrenswert erscheint.

So hebt jauchzende Freude die Brust der hellenischen Frauen, als Troja gefallen ist und Menelaos sich zur Heimkehr rüstet, und ihr Jubel bricht in den Wunsch aus Hel. 1478: *δι' ἀέρος εἰ ποτανοὶ γενοίμεσθα* . .

O schwebten wir hoch in den Lüften, beschwingt wie der schwärmende
Zug Libyscher Vögel, die dem regnichten Herbst entflohn,
Weithin ziehn und des ältesten Lockpfeife folgen, des Führers,
Der zu den fruchtbarn Auen, quellenlosem Gefild herabschwebt
In fröhlichem Jubel.

Neidisch blicken sie auf zu den dahinziehenden Vögeln und rufen ihnen zu, vorauszueilen, „eilender Wolken Laufe gesellt, mitten zu den Plejaden zu fliegen, um Orions Bahn zu schweben und am Eurotas Strom den Flug zu hemmen und die Siegesbotschaft in Sparta zu verkünden.“

Noch ausgeführter lautet der Wunsch Hippol. 732: *ἠλιβάτοις ὑπὸ κευθμῶσι γενοίμαν* . .:

Könnt' ich in die Tiefen der Bergschluchten eilen, wo
Mich als beschwingten Vogel zu befiederten Scharen trüge ein Gott!
Dafs ich könnte zu Adrias Meerflut mich erheben,
Hin zum Strom des Eridanos . . Flög ich zum Strande der
Hesperidischen Jungfrauen, Wo die goldenen Äpfel glühen . . .

Wer möchte nicht bei solchem neidischen Aufblick zu den Leichtbeschwingten, bei so sehnsüchtigem Ausmalen jener Lust, durch die Wolken und Lüfte zu den schönsten Gefilden der Erde zu eilen und das Auge an ihrer Schönheit zu weiden, wenigstens eine Vorstufe zu jenem herrlichen Worte des Faust erkennen:

O dafs kein Flügel mich vom Boden hebt . . doch ist es Jedem eingeboren,
Dafs sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über uns im blauen Raum verloren
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt . . ?

Und wenn man die wundervoll poetische Beseelung der Wolken beim Aristophanes näher durchdenkt nub. 275:

Wolken ihr, Feuchte des Alls, Sichtbar lasset in luftgen Gebilden uns
Leicht hinschwebend, Fern von des Vater Okeanos Wogen her
Nach den bewaldeten Gefilden der ragenden Berge gescharet ziehn,
Wo von der Warte wir fernhin Schimmernden
Heilige Gefilde, mit Saten gesegnete. Heil'ge Bäche, so hell hinrieselnde,
Weifsaufblitzendes Wogen des Meeres schaun . ,

so drängt sich noch mehr jene Faustscene auf mit den Worten:

Ich säh' im ewigen Abendstrahl die stille Welt zu meinen Füfsen,
Entzündet alle Höhn, beruhigt jedes Tal, den Silberbach
In goldne Ströme fliefsen . .

Zur Zeit des empfindsamen Hellenismus wird der Verwandlungswunsch erotisch-lüstern. In der dritten Idylle des Theokritos fleht der Liebhaber die Amaryllis an, aus der Grotte hervorzuschauen und ihn ihr Herzblatt zu nennen: „Schaue dies Leid, so das Herz mir verzehrt! O wär ich doch jenes summende Bienchen, so schlüpft' ich durchs Farrnkraut und durch den Epheu, der dich verdeckt, und ich würde zu dir in die Grotte gelangen.“ Sentimentaler wünscht Rhianos in der Anthologie (von Jacobs I p. 231, 6, Palat. XII, 142) als er den Geliebten Dexionikos unter der grünen Platane eine Drossel fangen sieht, die klagend in dessen Hand seufzt: „O ich möchte auch ein Krammetsvogel oder eine Schwarzdrossel sein, damit ich in seiner Hand klage und süfse Tränen vergiefse“. Meleager (Pal. XII, 52, Jacobs I p. 5. no. 7) klagt, dafs sein Augapfel Andragathon zur See entführt sei von dem Südwind, und preist diesen wie das Schiff und die Wellen, die ihn tragen, glücklich und schliefst: „Ich möchte ein Delphin sein, damit ich ihn auf meinen Schultern zu dem knabenholden Rhodos trüge.“ Etwas drastisch frivoler wünscht ein Ungenannter (Jac. IV, p. 129 no. 58; Pal. V, 83 und 84): *εἴθ' ἄνεμος γενοίμην . . . . εἴθε ῥόδον γενοίμην . . . .*:

Möcht ich ein Westwind sein, und du gingst in den Strahlen der Sonne,
Und mit entschleierter Brust nähmst Du den Hauchenden auf!
Möcht' ich die Rose doch sein, und du pflücktest mich dann mit der Hand ab
Und an der blendenden Brust liefst du die purpurne ruhn;

eine matte Nachahmung ist Palat. XV, 35 *εἴθε κρίνον γενοίμην* . . .
Der Epiker Nonnos, welcher die Farben nur noch stärker aufzutragen liebt, als er sie bei seinen hellenistischen Mustern fand, übertreibt natürlich auch dies Wunschmotiv; vielfach schliefsen die Verwandlungswünsche sich an bekannte Metamorphosen an wie II, 126 ff. XVI, 56; XXXIV, 245; XL, 138; sonst möchten die Verliebten der Quell sein, aus dem die Holde trinkt, oder die Waffe, die sie bei der Jagd führt wie XLII, 121 ff., XV, 257 ff., vergleiche auch Erwin Rohde, der griechische Roman S. 163 Anm. So klagt in des Longos Hirtenroman die liebeskranke Chloe I, 14: „Schön ist Daphnis, schön sind die

Blumen; schön klingt seine Syrinx; o, dafs ich seine Syrinx würde, dafs er mich anhauche, dafs ich seine Ziege würde, um von ihm geweidet zu werden", vergl. II, 2; IV, 16.

Wir sehen also, so arm, wie Zell es sich dachte, sind die Griechen doch nicht an Verwandlungswünschen; vielmehr fanden wir solche in sich steigernder Innigkeit und Empfindsamkeit. Doch vielleicht das empfindsamste ist ein Distichon, das sogar den stolzen Namen des Platon führt, aber gewifs aus sehr später Zeit, no. 14 Bergk. Die kühne Personifikation des vieläugigen Himmels verquickt sich mit dem Heineschen Gedanken: „Der Himmel hat seine Sterne, aber mein Herz, mein Herz hat seine Liebe" zu dem romantischen Bekenntnis, das Brandes also verdeutscht:

> Schaust du zu den Sternen auf, mein Stern,
> Wünsch ich eins mir nur: ich möchte gern
> Selbst der Himmel sein. Ich sähe dann
> Dich mit vielen tausend Augen an.
> *ἀστέρας εἰσαθρεῖς ἀστὴρ ἐμός· εἴθε γενοίμην*
> *οὐρανός, ὡς πολλοῖς ὄμμασιν εἰς σὲ βλέπω.*

Es fragt sich nun aber weiter, ob jenes von Zell angeführte Lied des Wunderhorns nicht noch nähere Verwandte in griechischer Dichtung findet als die eben angeführten; und da stellt sich denn überraschender Weise heraus, dafs es sehr wohl eine Brücke von antiken Verwandlungswünschen zu dem scheinbar modernen Volksliede u. ä. giebt, ja dafs das letztere eine Übersetzung eines antiken ist. Die Quelle ist das Anakreonteum no. 22 (Bergk), ‚An eine Jungfrau': „Ich möchte ein Spiegel sein, damit du mich anschauest, ich möchte ein Hemdchen sein, damit du mich trügest"; während das deutsche dann weiter wünschst, ein Goldringelein und ein Eichhörnchen zu sein, fährt das griechische fort: „Wasser bin ich bereit zu werden, damit ich deine Haut netze; Myrrhe, o Lieb, möcht' ich werden, damit ich dich salbe, die Binde für deinen Busen, die Perle für deinen Nacken und die Sandale möchte ich werden; tritt mich mit den Füfsen nur!" — wie Heine singt: „Ach, wenn ich nur der Schemel wär', Worauf der Liebsten Füfse ruhn! Und stampfte sie mich noch so sehr, Ich wollte doch nicht klagen tun". — Als eine sklavische Nachahmung des Anakreonteum's erweist sich eine Stelle bei dem Byzantiner Niketas Eugenianus (Hercher, Erotici Scriptores Graeci II p. 458, v. 327 ff.). Ebenso wie das Anakreonteum an Niobes und der Pandion-Tochter Verwandlung in Stein und Vogel anknüpft, so auch dieser verspätete Nachahmer,

der dann fortfährt: „Ich möchte als ein Spiegel gefunden werden, o Herrscher Zeus, damit du mich allezeit anschaust, Kalligone, ich möchte ein goldgewirktes, buntes Hemde werden, damit ich deinen Leib berühre, ich möchte als Wasser erscheinen. . . als Myrrhe, um Lippen, Wangen, Hände und Augen zu salben, ja es genügte auch ein Pantoffel zu werden, auf dafs du mich stampftest mit deinem weifsen Füfschen.“ Beziehungen zwischen Niketas und dem Wunderhorn werden sich schwerlich nachweisen lassen, um so deutlicher sind die zwischen letzterem und jenen leicht geflügelten, tändelnden, losen Liedchen, die des Teischen Sängers Namen führen, zugleich aber den Stempel einer späten Zeit tragen. Reminiszenzen wie Diana, Echo, Aurora etc. begegnen häufig, vor allem aber der listige Bube, der Amor. Anakreont. Fragm. 31, *μεσονυκτίοις ποτ' ὥραις* . . .: In mitternächtlicher Stunde . . ., Als alle Menschen schliefen, Pocht Eros an die Pforte. „Wer schlägt an meine Tür denn Und scheuchet meine Träume?“ Und Eros sagt: „Öffne! Ein Kind bin ich, nichts hast du Von mir zu fürchten; öffne! Ich triefe ganz von Regen, In finstrer Nacht umirrend.“ . . Mitleidig nimmt er ihn auf, wärmt den kleinen Burschen, der aber zum Dank probiert, ob seines Bogens Sehne auch durch die Nässe gelitten hat — „Er spannt und schiefst mich mitten Ins Herz hinein, und lachend Springt fort er mit den Worten: „Leb wohl mein Freund! der Bogen ist unversehrt; doch du wirst Fortan am Herzen krank sein.“ Durch dies Gedicht ist angeregt Wunderhorn II, 396: „Als ich verwichen lag in sanfter Ruh, Da klopft's an meine Tür, Und kommet auch zu mir ein kleiner Bu . . Was das bedeuten soll, schrie ich da auf; „Schweig still! es geschieht dir nichts, Schweig still, ich tu dir nichts,“ Sprach er darauf.“ Der böse Schelm will sich dann bei der Ruhenden andrängen, die meint, ihm gehöre noch die Rute, dem kleinen Wicht „anstatt der Liebesglut“; „Aber das Sagen war alles umsonst . . In meinem Herzen da wurd' ich verwundt: Komm nur, o Venuskind, Und heile mich geschwind! So werd ich gesund.“

So werden wir also nicht fehl gehen, wenn wir auch das griechische und das deutsche Wunschlied in Beziehung zu einander setzen und eine Abhängigkeit des letzteren vom ersteren feststellen, so dafs Zells Urteil völlig hinfällig wird; ebenso aber sahen wir, dafs den Griechen auch bei diesem poetischen Motive „das zarte und innige Gefühl“ keineswegs abgeht.

Bei den Römern wüfste ich nur ein Beispiel eines wirklichen Verwandlungswunsches zu nennen, nämlich bei Ovid in den Amores II, 15;

der Dichter giebt einem Ringe, den er der Geliebten schickt, diese Epistel mit, und da heifst es dann:

> Glücklicher Ring, dich wird nun bald handhaben die Herrin;
> Ach ich Armer, bereits neid' ich dem eigenen Geschenk.
> O dafs plötzlich ich mich verwandeln könnt' in die Gabe
> Mit der Äāerin Kunst, wie der karpathische Greis.
> Käm' es ihr dann in den Sinn, zu berühren die schwellenden Brüste,
> Hätte sie unters Gewand gerade die Linke gesteckt,
> Fiel' ich vom Finger herab, wie eng und fest ich auch säfse,
> Schlüpft' ihr mit sonderer Kunst los' in den Busen hinab.

Dafs Ovid auch dieses Motiv hellenistischen Dichtern entnommen hat, kann nicht als zweifelhaft angesehen werden; doch die Detailmalerei entspricht ganz seiner ureigenen Kunst und Phantasie. –

Zahllos sind die mannigfachen Wandlungen und Formen des Wunschmotivs in der deutschen Volksdichtung. Meister Uhland ist mit seinem feinen Sinn für alles aus dem Born der Volksseele frisch und rein Sprudelnde, mit romantischem Behagen an all den wundersamen, märchenhaften oder ritterlichen, phantastischen oder tiefsinnigen Äufserungen der überquellenden Lebenslust, des schalkhaften Humors oder des zagenden Hangens und Bangens auch den Lügen- und Wunschliedern in seinen so überaus wohltuend zu lesenden „Schriften zur deutschen Dichtung und Sage“ (Bd. III) treulich nachgegangen. Wie schelmisch und neckisch erscheint da der frohe Sinn und die aller Fesseln sich entledigenden Phantasie, in ihren kühnen, luftigen Träumen, in ihren Lügengespinnsten mit den Mühlen aus Zimmt oder Mandeln, den Häusern auf Regenbogen oder Wolken, den Hütten aus grüner Petersil mit gelber Lilg und Dilg u. s. f. (vgl. S. 222 ff.). „Nichts ist so wundersam, sagt der treffliche Altmeister S. 243, was nicht dem Wunsche gestattet wäre; den Liedern von unmöglichen, erlogenen, märchenhaften Dingen gesellen sich die Wunschlieder.“ Vor allem begehrt der von Liebessehnen Heimgesuchte, als ein Vogel die weiten Räume im Fluge über Land und Meer zu durchmessen, Mauer und Zinnen der Geliebten zu umschweben: „Wenn ich ein Vöglein wär' und auch zwei Flüglein hätt', flög' ich zu dir.“ Es liegt etwas Rührendes in solchen deutschen Wünschen wie: „Wollt Gott, ich wär' ein kleines Vögelein, ein kleines Waldvögelein! Gar lieblich wollt ich mich schwingen der Lieben zum Fenster ein“ — aber es lenkt dann ins heiter Komische über

mit den närrischen Wünschen, ein Hechtlein zu sein — gar lieblich wollt ich ihr fischen für ihre Tische —, ein kleines Kätzelein, um für sie zu mausen u. s. f. Nithart im 13. Jahrhundert klagt in ähnlichen Wünschen wie die Dichter der Anthologie und das Anakreonteum: „O wehe, dafs ich nicht ein seiden Risel bin, das die Wängelein decken sollte bei so rotem Munde! Wenn dann der Wind ein wenig gegen uns wehte, dafs sie mich näher hinzurücken bäte! Wär' ich doch der Gürtel, der sie umfing, da sie am Tage ging; . wie gerne wär' ich ein Vogel, der unter ihrem Schleier säfse und aus ihrer Hand äfse“ (Uhland S. 28). Ein Volkslied aus dem 16. Jahrhundert hebt an: „Wär ich ein wilder Falk, so wollt' ich mich schwingen aus, Ich wollt' mich niederlassen Vor eines reichen Bürgers Haus, Darinnen ist ein Mägdelein' (285). Das betrogene Mädchen wünscht sich weit hinweg: „Wollt' Gott, ich wär ein weifser Schwan! Ich wollt' mich schwingen über Berg und tiefe Tal, Wohl über die wilde See, So wüfst' mein Vater und Mutter nicht, Wo ich hinkommen wär.“ So werden diese Beflügelungswünsche auch im deutschen Volksgesang wie bei den griechischen Tragikern zum Träger der mannigfachsten sehnsüchtigen Empfindungen. Dasselbe ist auch in der Volksdichtung anderer Nationen nicht minder reich der Fall. So führt auch Uhland das reizende schottische Lied an (S. 286): „O wär mein Lieb die rote Rose, die auf der Burgmauer wächst, und ich selbst ein Tropfen Tau, herab auf die Rose wollt' ich fallen; o wär' mein Lieb ein Weizenkorn, erwachsen auf dem Feld, und ich selbst ein winzig Vögelein, mit dem Weizenkorn flög' ich weg; o wär' mein Lieb eine Kiste von Gold, und ich der Schlüsselhüter, ich öffnete, wenn ich hätte Lust, und in der Kiste wollt ich sein.“ In einem schwedisch-dänischen Liede sagt das Mädchen zum Geliebten: „Ich wünsche, du wärest der schönste Teich, der schweben könnt' auf dem Sande, ich wollt' ein kleines Entchen sein und schwämm' auf dem blanken Wasser“ — wie ein deutsches aus dem 16. Jahrhundert wünscht; „Und wär' mein Lieb ein Brünnlein kalt Und spräng' aus einem Stein, Und wär' ich dann der grüne Wald, Mein Trauern, das wär' klein“ — Doch der Geliebte erwidert: „Es ist so übel ein Entchen zu sein, zu schwimmen auf dem blanken Wasser, da kommen die Schützen, sie schiefsen dich, so schwimmst du tot zum Lande.“ „Da solltest du sein die schönste Linde, die stehen könnt' auf der Erde, ich wollt' ein kleiner Grashalm sein und wüchs' an der Linde Wurzel.“ Doch auch das findet keinen Beifall, und so geht das Getändel mit den luftigen Wünschen fort. —

Welche mannigfache Töne die Volksphantasie diesem Motive abzugewinnen weiſs, verrät ein rasches Durchblättern z. B. des Hausschatzes der Volkspoesie von Wolff. Besonders reich ist das serbische Lied; meist verleugnet es auch hierin nicht die glühende Sinnenlust, das erregte Blut und das heiſse Verlangen. So heiſst es in einem:

> Daſs ich ach! ein kühles Bächlein wäre!
> Wüſste wohl, wo freudig ich entspränge.
> Unter meines Herzgeliebten Fenster,
> Wo der Freund sich kleidet und entkleidet
> Daſs vielleicht aus mir den Durst er lösche,
> Daſs die Brust mit meinen Wellchen netzend
> Ich vielleicht das liebe Herz berührte.

In einem andern:

> Du, o Seele, werde eine Rose,
> Ich will mich zum Schmetterling verwandeln;
> Flatternd fall' ich auf die Rose nieder.
> Alles meint, ich hang' an einer Blume,
> Wenn ich heimlich meine Liebe küsse.

Ein anderer fleht: „Möcht' am Meere gern zur Perle werden, wo die Mädchen Wasser holen kommen, — daſs sie sie in ihrem Schoſse sammeln und auf grünen Seidenfäden reihen und an ihrem Halse tragen."

Skurril wünscht sogar eine Serbin: „Möchte wohl zur Schale Kaffee werden, daſs er mit dem Trank mich in sich schlürfte Und ich ihm das innere Herz berührte, zu erforschen meinen Ungetreuen."

Wie tief traurig und rührend ist das litauische Lied:

> Es wächst im Walde ein grüner Eichbaum;
> Ach, das ist nicht mein Vater!
> O würd' der Stamm zum Vater,
> Die Äste doch zu Händen!
> Die Blätter doch zu Wörtlein. —

Wohl finden sich auch bei Böhmen, Mähren, Slowaken u. s. w. anmutige Lieder mit Beflügelungswünschen — „Wär' ich ein Adler, hätte ich Flügel, Flög' ich von hier zu des Liebchens Dach. Über die Wälder und Seen und Hügel Eilt' ich zu ihr, zu ihrem Gemach" beginnt eine noch jüngst in dieser Zeitschrift mitgeteilte Daina —, doch meistens ist der Wunsch stereotyp, ein Vögelchen zu sein, um zu der Geliebten zu fliegen, oder ein Täubchen, um sich ihr auf den Scheitel

zu setzen oder dergl. mehr, doch selten erreichen sie die Innigkeit und Tiefe des Empfindens, die uns bei den alten Griechen entgegentrat. — Die Weiterbildung dieses (Beflügelungs-) Motivs zum vollendetsten Ausdruck begegnet uns in unserer neueren deutschen Dichtung. Es genügt, aus der Fülle nur Weniges herauszugreifen.

Bei dem gemütvollen Reuter lesen wir S. W. XI, 371 in „Kein Hüsung“ die schönen Verse voll tiefen Wehs:

Ik müggt, dat ik frank und fri, So lang ik lewt,
Hoch baben swewt, As an den Hewen treckt de Wih,
Und dat ik künn von baben dal Up däglich Not un däglich Qual
Deip unner mi herunner seihn, Fri äwer Land un Water teihn!

Wer kennt ferner nicht Rückerts „Adler und Lerche“: „Könnt' ich steigen dem Adler gleich der kommenden Sonn' entgegen, Die Brust getaucht in Morgenrot, Badend im Glanz des Äthers, Weil in Tiefen die Nacht noch träumt, Dem erwachenden Auge der Welt den ersten Blick entsaugen! Oder fliegen der Lerche gleich, Nach, der fliegenden nach, Über der stillen Schöpfung, Angeglühet vom letzten Strahl, Die Seel' im Liede verhauchend, Verschwebend, Verschwirrend Im Ätherduft, Nie mehr wieder zur Erd' hernieder!“ . . .

Doch die durchgeistigtste Form und die höchste Konsequenz dieses Motivs bietet uns Goethe nicht blofs in jener schon angeführten Faustscene, sondern vor allem in seinem Ganymed:

Wie im Morgenglanze du rings mich anglühst,
Frühling, Geliebter! . . Hinauf! Hinauf strebt's.
Es schweben die Wolken abwärts, die Wolken,
Neigen sich der sehnenden Liebe! Mir! mir!
In Eurem Schoofse aufwärts! Umfangend umfangen
Aufwärts an deinen Busen, Allliebender Vater!

Wie der Adler den Ganymed aus dem Erdenstaube zu Himmelshöhen entführte, so ward der Beflügelungswunsch im Geiste Goethes verklärt und erhoben zu dem glühendsten Bekenntnis einer im Anblick der Frühlingsnatur andachtdurchschauerten Seele.

Kiel.

Die beiden ältesten Verdeutschungen von Miltons Verlorenem Paradies

Von
Johannes Bolte.

Der Kampf, welcher vor 150 Jahren in Deutschland über das Wesen der Poesie zwischen dem Leipziger Kunstrichter Gottsched und den Schweizern entbrannte, nahm seinen Ausgang von einer englischen Dichtung, welche Bodmer als die höchste Leistung der neueren Poesie verehrte. Das Verlorene Paradies John Miltons war das Ideal, nach welchem er und sein Genosse Breitinger die Erfordernisse eines wahren Dichtwerkes bemafsen, welches die Grundlage für ihre ästhetischen Erörterungen über das Wunderbare und die Gleichnisse bildete. Es war im Jahre 1732, als Bodmer jenes Meisterwerk und Vorbild seinen Landsleuten durch eine Übersetzung zugänglich zu machen suchte. Halb mitleidig, halb verächtlich gedachte er in seiner Vorrede eines Vorgängers, der ein halbes Jahrhundert zuvor eine Übersetzung im Versmafse des Originals hatte erscheinen lassen. „Das Original", urteilte er, „war darinnen ganz verfinstert; es war ein Gerippe, alles Lebens, des Lichts und der Farben beraubet; nur ein tiefsinniger Kopf hätte die Vorzüge der Grundschrift durch diese leere Gestalt hindurch entdecket." Bodmer war klüger; er übersetzte in Prosa, obwohl er gerade die reimlosen fünffüfsigen Jamben Miltons als das einzig wahre Versmafs pries und Shakespeare darum Anerkennung spendete, weil er dieselben vor Milton in die englische Litteratur eingeführt habe. Gottsched rezensierte in den „Beyträgen zur Critischen Historie der Deutschen Sprache"*) die Bodmersche Übersetzung und schickte dieser

*) 1, 85—104, 290—303 (1732). In der Grundlegung einer deutschen Sprachkunst 3. Aufl. (1752) S. 605 f. wendet sich Gottsched besonders gegen Berges Behauptung, der Reim zause den Poeten oft gleich als bei den Haaren und zwinge ihn zu Abschweifungen:

Rezension eine Beurteilung jener älteren Verdeutschung vorauf, in welcher er so ziemlich mit Bodmer übereinstimmt: „Die Wörter sind oft gewaltig verstümmelt, das Sylbenmafs ist sehr rauh und unrein, die Wortfügung verworfen, die Zusammensetzung der einfachen Wörter sehr ungeschickt, verwegen und unmäfsig. Mit einem Worte, seine Sprache überhaupt ist so gezwungen und altväterisch, dafs man ihn unmöglich mit Vergnügen lesen kann."

Trotz dieser geringschätzigen Urteile, denen sich leicht noch andere*) anreihen liefsen, hat diese alte Miltonübersetzung schon darum gerechten Anspruch auf Beachtung, weil sie der erste gedruckte Versuch war, den reimlosen fünffüfsigen Jambus bei uns einzuführen. Ernst Gottlieb von Berge hiefs der Übersetzer. Er stammte aus einer angesehenen bürgerlichen Familie, welche schon seit mehreren Generationen das Bürgermeisteramt zu Dessau bekleidet hatte, und war als Sohn des Landrichters David von Berge 1649 zu Bernburg geboren. Über seinen Bildungsgang melden die spärlichen biographischen Nachrichten**) nichts. 1670 ging er nach Moskau und hielt sich acht Jahre lang, wir wissen nicht, in welcher Stellung, in der Ukraine und der nördlichen Tartarei auf. 1678 reiste er mit dem englischen Gesandten Hebdon von Moskau über Riga nach London, wo er viel in gelehrten Kreisen, besonders bei dem Bischof von Assaph Dr. Lloyd, verkehrte. Seine in Südrufsland gesammelten Aufzeichnungen stellte er Moses Pitt, dem Herausgeber des prächtigen Kartenwerkes „The English Atlas" zur Verfügung; nach Beckmanns Angabe

---

„Allein wer siehts nicht, dafs ihn auch die blofse Zahl der Sylben, denn das Scandiren beobachtet er fast gar nicht, schon so sehr gezauset, gezogen und gezerret, dafs er recht eisenharte Verse, wo man sie noch so nennen kann, hervorgebracht." Gegen die reimlosen Verse Miltons eifert schon Morhof, Unterricht 1682, S. 516.

*) H. L. Benthem, Engeländischer Kirch- und Schulenstaat (1694) S. 58 klagt, dafs der Verstand derselben so schwer sei und die Art einem so nnangenehme vorkomme. Vgl. ferner de Marées und A. Sauer.

**) Aus der gedruckten Litteratur kommen allein in Betracht J. C. Beckmann. Historie des Fürstentums Anhalt 7, 376 b (1710) und G. G. Küster, Altes und neues Berlin 4, 40. 96. 447 (hier wird er mit Johann Christian von Berge verwechselt), 471. 5, Taf. 3, 61. Der sächsische Hofpoet J. U. König wollte ausführlicher über Berge berichten, hat jedoch seinen Vorsatz nicht ausgeführt; vgl. J. v. Besser, Schriften (1732) 2,891 und die Briefstellen bei A. Brandl, B. H. Brockes (1878) S. 141. 157 nnd Anglia 1, 460. Nichts neues bieten: Adelnng, Nachträge zu Jöchers Gelehrtenlexikon 1, 1708; Eschenburg, Deutsches Museum 1784 2, 517; Vetterlein, Virorum aliquot Anhaltinorum, qui doctrina olim claruerunt, memoriae. Sylloge II. Cothenis 1817 S. 7—12. A. G. Schmidt, Anhalt'sches Schriftstellerlexikon (1830) S. 33, de Marées, Ersch-Grubers Allgem. Encyclopädie I, 9, 111 f. (1822), Goedeke, Grundrifs [2] 3, 243.

rührt die im ersten Bande*) befindliche Karte der Ukraine von ihm her, welche die Unterschrift trägt: *„Typus generalis Ukrainae s. Palatinatuum Podoliae, Kioviensis et Braczlaviensis terras nova delineatione exhibens“*. Da Berge in England keine feste Stellung gewinnen konnte, begab er sich nach Berlin, um sich hier dem grofsen Kurfürsten durch seine Kenntnis der russischen Verhältnisse zu empfehlen. Dafs dies schon 1680 geschehen sei, wie Beckmann berichtet, scheint durch eine auf der königlichen Bibliothek zu Berlin**) befindliche, von Berge gezeichnete Karte der Ukraine bestätigt zu werden, welche schwerlich später als 1680 dem Kurfürsten überreicht wurde; denn sie ist erheblich kleiner und unvollständiger als die in diesem Jahre gestochene des „English Atlas“, und die historischen Notizen in lateinischer Sprache, welche auf dem Rande hinzugefügt sind, reichen nur bis zum Jahre 1677. Die gewünschte Anstellung wurde ihm jedoch erst zwei Jahre später zu teil, als der kurfürstliche Dolmetscher Adam Styla um seine Entlassung bat. Indem Friedrich Wilhelm am 12. August 1682 dies Gesuch, obschon ungern, genehmigte, trug er gleichzeitig dem Geheimenrat von Jena auf, „auf eine andere person, welche nicht allein der Polnischen, sondern auch der Moscowitischen und Tartarischen spraache kündig, bedacht zu seyn.“ Bis zum ersten Oktober leistete indes Styla noch im Verkehr mit der gerade anwesenden tartarischen Gesandtschaft Dienste. Erst am 14. Oktober erhielt er einen Nachfolger in der Person unseres Berge, dem vielleicht die Fürsprache der Kurfürstin Dorothea mit dazu verholfen hatte; wenigstens widmete er derselben kurz zuvor oder bald nachher seine in Zerbst gedruckte Verdeutschung von Miltons Verlorenem Paradies. In der vom genannten Tage aus Potsdam datierten Bestallung***) wurde er zum Geheimsekretär und Dolmetscher mit 300 Thalern jährlicher Besoldung (100 Thalern weniger, als Styla erhalten) ernannt und seine Obliegenheiten dahin festgestellt, „dafs er Uns und Unserem Churhause getreu, hold und gewärtig seyn, Unsern nutzen und bestes suchen und be-

*) 1, 49 Taf. XII. Oxford 1680.

**) Kartenabteilung Kc 2469. Die Karte ist ohne den Rand 0,384 m hoch und 0,433 m breit, ohne Gradnetz und enthält das Land zwischen Peipussee, Bulgare Wolgamündung und Kasan. Rechts unten steht: „Novam hanc et accuratam UKRAINae Triumque principatuum Russiae Fluminum Delineationem Serenissimo Principi ac Domino Dño FRIDERICO WILHELMO Marchioni Brandeburgico . . . offert humillimus cliens Ernestus Gottlieb a Berge.“

***) Berliner Staatsarchiv R 9. L 21.

fordern, schaden und nachtheil aber, so viel an ihm ist, verhüten und abwenden helffen, was von Uns oder Unsern würcklichen geheimden rähten Ihm befohlen, auch aus fremden sprachen zu dolmetschen und zu übersetzen aufgetragen wird, solches mit behörigem fleifse, sorgfalt und treue Vorsicht, was von Unsern geheimden sachen zu seiner wifsenschafften Komt und ihm anvertrauet wird, bifs in seine grube verschwigen halten und ohn Unser vorwifsen und expressen befehl zu Unserm nachtheil niemandem offenbaren . . . solle." Bald nachdem Berge ein festes Amt erhalten hatte, gründete er einen Hausstand; seine Frau Luise Palm, die Tochter des Amtmanns in Sarmund, gebar ihm vier Söhne, welche sich um 1710 sämtlich auf der Universität befanden.*) Von seiner Thätigkeit als Übersetzer legt noch eine Handschrift der Berliner Bibliothek (Ms. germ. quart 231) Zeugnis ab.

Es ist eine zwischen 1695 und 1697**) dem Premierminister Eberhard von Danckelmann überreichte Übersetzung eines ungedruckten russischen Berichts über Sibirien (Kgl. Bibl. Ms. slavic. fol. 23), welche folgenden Titel führt: „Eigendtliche und Richtige Beschreibung NOBA ZEMAA oder der Newen Lander und König Reichs SIBERIEN Wie solches Unter IWAN WASILIOWICZ Czaren und Grofsfürsten aller Reufsen Botmäfsigkeit gekommen . . . Aufs einem Zur Churfürstl. Bibliothek gehörigen Sclavonischen Manuscript in die Teutsche Sprach übergetragen Durch EGVB." 2 Bl. u. 123 S. 4°.

In der Folgezeit wurde Berge auch zu städtischen Ämtern herangezogen; nachdem er Ratsherr und Kämmerer geworden, erfolgte 1709 seine Bestellung zum Ökonomie-Kontrolleur und Magistratsmitgliede. Was Küster a. a. O. 4, 447 noch von den 1716, 1718 und 1721 erschienenen Übersetzungen theologischer Traktate Stephan Scharnocks oder Sherlocks (vgl. Jöcher 4, 225) berichtet, mufs ich dahingestellt sein lassen, da mir keine derselben zu Gesichte gekommen ist. Berge starb zu Berlin im Mai 1722.***)

*) Der Frankfurter Professor der Medicin Johann Georg von Berge und sein Sohn und Nachfolger Karl August von Berge waren keine Nachkommen unseres Miltonübersetzers, obwohl der erstere ebenfalls aus Dessau stammte. Adelung, Nachträge zu Jöcher 1, 1712 und Allg. deutsche Biogr. 2, 367.

**) 1695 erhielt Danckelmann dies Amt; der Terminus ante quem ergiebt sich aus dem hsl. Vermerke: „Auff Befehl Sr. Exc. des Herrn von Danckelmanfs zur Chfl. Bibliothec gegeben im Augusto 1697."

***) So berichtet eine Aufzeichnung im Berliner Magistratsarchive. Den Todestag selber aus dem Kirchenbuche zu ermitteln gelang mir trotz einer Umfrage bei den Berliner Küstereien nicht.

Soviel von dem Leben unsres Miltonübersetzers. Kehren wir jetzt zu seinem Hauptwerke zurück. Er selbst giebt in der Vorrede an, dafs er nicht der erste sei, der das 1666 erschienene Epos des englischen Dichters übertrage: „welches, sobald nur in seiner Sprache es durchlesen, mich alsofort veranlafst, auf gleichmässige Art, wie es unlängst zuvor von dem berühmten Hn. Theodoro Haaken, fürnehmen Mitglied der Curiösen Königlichen Gesellschaft allbereyt angefangen, vollends überzutragen und durch den Druck ans Licht zu bringen." Bei der Unbestimmtheit des Ausdruckes hat man das Verhältnis Berges zu jener älteren Verdeutschung verschieden aufgefafst: während Goedeke und Zarncke annahmen, dafs Berge jene ältere Übersetzung einfach wiederholt und fortgesetzt habe, widersprach ihrer Deutung A. Sauer*), indem er hervorhob, nirgends zeige sich eine Stilverschiedenheit: „innere Gründe lassen sich nicht dafür geltend machen, dafs er jene Übersetzung zu Grunde legte." Aller Unsicherheit wird jedoch ein Ende gemacht durch die Auffindung der bisher für verloren geltenden Arbeit Haackes.

Theodor — oder, wie er sich auch nennt, Dietrich oder Deutrich — Haacke**) war ein reformierter Pfälzer, 1605 in der Nähe von Worms zu Neuhausen geboren. Den Zwanzigjährigen trieb, wie es scheint, die Not des dreifsigjährigen Krieges, in welchem die Pfalz durch Tillys Schaaren verwüstet und dem Baiernherzoge Maximilian unterworfen wurde, nach England, welches ihm bald eine zweite Heimat wurde. Nur einmal kehrte er auf kürzere Zeit nach Deutschland zurück; als später der Kurfürst Karl Ludwig, welcher im westfälischen Frieden die Pfalz als das Erbteil seines unglücklichen Vaters, erhalten hatte, ihm eine Sekretärstelle anbot, vielleicht als Entschädigung für einige seinem Bruder Rupert erwiesene Dienste, war ihm die Fremde bereits so lieb geworden, dafs er dieser Ladung nicht Folge

*) Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der Wiener Akademie 90, 628 (1878). Vgl. Zarncke, Über den fünffüssigen Jambus 1865 S. 19 und Berichte der Sächs. Ges. der Wiss. 22, 208 (1870).

**) Die ältesten Nachrichten über ihn sind die nicht völlig zu einander stimmenden Angaben von H. L. Benthem (Engeländischer Kirch- und Schulen-Staat, Lüneburg 1694 S. 56—60; 2. Auflage 1732 S. 113—117) und Anthony Wood (Athenae Oxonienses. 2. Ed. London 1721 Sp. 845 f.) Vgl. ferner Jöcher, Gelehrtenlexicon 2, 1294. Eschenburg, Deutsches Museum 1784 2, 512—516. Rotermund, Ersch-Grubers Allgem. Encyclopädie II, 1, 11. Alfr. Stern, Milton und seine Zeit 2, 280. 3, 26. 194. 278. 288. 4, 22 und Allgemeine deutsche Biographie 10, 257. K. H. Schaible, Geschichte der Deutschen in England 1885 S. 242f. Worauf Goedekes irrige Angabe (Grundriss [2] 3, 243) beruht, Haacke habe in Königsberg Miltons Epos übersetzt, weifs ich nicht.

leistete. Er hatte zuerst in Oxford und Cambridge Theologie studiert, wurde noch vor 1641 Diakonus des Bischofs von Exeter, Joseph Hall (1574—1656), und übersetzte mehrere theologische Werke aus dem Holländischen ins Englische und aus dem Englischen ins Deutsche*). Dann scheint er ohne Amt in London gelebt zu haben, in anregendem Verkehr mit mehreren Gelehrten, wie J. Pell, Selden, Samuel Hartlib, aus deren Zusammenkünften die „Royal Society" hervorging. Mit dem gleichfalls in London lebenden schwäbischen Dichter G. R. Weckherlin verband ihn eine herzliche Freundschaft, von der uns noch drei Gedichte desfelben**) in scherzendem Tone Kunde geben. Dafs er sonst sich mit Rat und Tat den ihn aufsuchenden Landsleuten, wie 1642 dem Amos Comenius, gefällig erwies, bezeugt nicht blofs Benthem, welcher 1694 eine Art Baedeker für reisende Theologen herausgab, sondern auch die Stammbücher verschiedener deutscher Reisenden: des Malers Matthäus Merian***) des Jüngeren (1640), des oldenburgischen Gesandten Hermann Mylius (1651), des St. Galleners Johann Zollikofer. Seine schriftstellerische Tätigkeit war im wesentlichen auf die Vermittlung des geistigen Verkehrs zwischen England und Deutschland gerichtet, sie beschränkte sich, entsprechend seiner empfänglichen, aber nicht produktiven Natur, auf die bescheidene Arbeit eines Übersetzers. Als er am 9. Mai 1690 starb,†) hinterliefs er eine druckfertige Sammlung von 3000 deutschen Sprichwörtern in englischer Über-

*) Ich habe keins derselben zu Gesichte bekommen. Denn die deutsche Übersetzung von Jeremias oder Daniel Dykes Schrift *Of the Deceitfulness of Man's Heart*, welches zu Basel 1638 unter dem Titel „Nosce te ipsum: Das grosse Geheimnus defs Selb-betrugs," 8 Bl. 672 S. 8° erschien und noch öfter (Danzig 1643, 5. Auflage Frankfurt a. M. 1652 als „Weltlicher Selbstbetrieger") aufgelegt wurde, wage ich ihm nicht Sicherheit zuzuschreiben, obwohl man die Bezeichnung „in die Teutsche-sprach vbersetzet. . . . Durch D. H. P. Göttlichen Worts inbrünstigen Liebhaber" als „Dieterich Haacke Palatinum" deuten könnte.

**) Weckherlins Gaistliche und Weltliche Gedichte. Amsterdam 1648 S. 514 (Oden III 8. Zu ehren meines Lieben freinds Dieterich Haaken), 803 (Epigr. 18 An den Lesern von meinem wehrten Freind Dietrich Haacken), 808 (Epigr. 36. An meinen Freind H. Haacken).

***) Berliner Kgl. Bibliothek, Alba amicorum 20, Bl. 161 b: Französische und deutsche Verse und eine Bibelstelle (Phil. 3, 8), „Zu Ehren und Christpflichtigem Andencken, Hrn Matthaeus Merian dem Jüngern, geschrieben in London, den 23. Herbstmon. 1640. Deütrich Haacke". Vgl. Archiv für Litteraturgeschichte 15, 335 f. — Die andern beiden Stammbuchblätter erwähnt Stern, Milton 3, 278 und 288.

†) Er wurde unter der Kanzel der vier Jahre zuvor erbauten Kirche St. Andrew in Holborn beigesetzt. Die von einem Deutschen Anton Horneck gehaltene Leichenpredigt konnte schon Wood nicht mehr auftreiben.

tragung; sie ist spurlos verschollen. Das gleiche Schicksal hat seine oben erwähnte unvollendete deutsche Übersetzung von Miltons Verlorenem Paradies betroffen, zu welcher ihn vielleicht auch persönliche Bekanntschaft mit dem Dichter anregte. Eine Abschrift mufs Berge um 1680 erhalten haben, eine andre sandte Haacke in seine Heimat an Johann Sebald Fabricius,*) den Bruder des einflufsreichen Heidelberger Hofpredigers, welcher ihm in schmeichelhaften Ausdrücken erwiderte: *„Incredibile est, quantum nos omnes affecerit gravitas stili et copia lectissimorum verborum.“*

Beide Kopien scheinen untergegangen zu sein, dagegen hat sich eine dritte auf der Kasseler Landesbibliothek (Ms. poet. Quart 2) erhalten. Sie führt den Titel: „Das | Ver-Lustigte Paradeifs. | aufs und nach | dem Englischen. | I. M, durch T. H. | zu übersetzen angefangen | — voluisse sat —“ und ist von einer Hand des 17. Jahrhunderts — leider habe ich sie nicht mit Haackes Handschrift in Merians Stammbuch vergleichen können — auf 56 Blätter in Schmalquart geschrieben. Dafs die Buchstaben T. H. auf Theodor Haacke zu beziehen sind, wird bei näherer Betrachtung unzweifelhaft; gleichwohl ist bisher um dieser undeutlichen Bezeichnung des Übersetzers willen die Handschrift unbeachtet geblieben. Sie enthält die drei ersten Bücher des *Paradise lost* vollständig und 50 Verse des vierten, also den vierten Teil des ganzen Werkes. Das Versmass ist der reimlose fünffüfsige Jambus des Originals, mit welchem Haacke sicherlich seinen Landsleuten etwas ganz Neues zu bieten dachte; denn davon, dafs schon 1613 ein Kasseler Medikus Joh. Rhenanus dasselbe Metrum in einer Bearbeitung der englischen Morality *Lingua* angewandt, hatte er schwerlich Kunde, da dieselbe ungedruckt blieb**). Wenn aus diesem Grunde sein Verdienst als Pfadfinder nicht zu gering angeschlagen werden darf, so tritt dasselbe auch durch einen Vergleich mit Berge hervor, welcher keine neuen Bahnen betrat, sondern die Weise des Vorgängers beibehielt, ohne ihn zu übertreffen. Mit Rücksicht auf den mir zur Verfügung stehenden Raum glaube ich Haackes Miltonverdeutschung dem Leser am besten vor Augen zu stellen, wenn

*) Geb. 1622 zu Speier, seit 1652 Professor der Logik und griechischen Sprache in Heidelberg, 1657 Doktor der Theologie; sein Todesjahr ist unbekannt. Vgl. Parnassus Heidelbergensis omnium illustrissimae huius Academiae Professorum icones exhibens, Heidelbergae 1660 fol. und Hautz, Geschichte der Universität Heidelberg 2, 174. 191 (1864).

**) Eine eingehendere Untersuchung derselben ist von E. Höpfner verheifsen worden.

ich sie mit der leichter zugänglichen und von Sauer trefflich charakterisierten Arbeit des kurfürstlich brandenburgischen Dolmetschers zusammenhalte.

Zuerst die Verstechnik. Hier sind Unterschiede kaum aufzufinden. Gleich ist bei beiden Übersetzern das Verhältnis der Verse mit klingendem Schlufs zu denen mit stumpfem Ausgange: auf 200 Verse des 2. Buches kommen bei Haacke 36 mit klingendem Schlusse, bei Berge 43. Ein paar Sechsfüfsler (II, 85. 186) oder Vierfüfsler (II, 51) hat der Überarbeiter B. auf die ordnungsmäfsige Länge gebracht. Häufig ist bei beiden das Enjambement, wie die unten folgenden Proben lehren; ziemlich selten der Hiatus, z. B. II, 531 seine Engel (bei H.), I, 30 die erste Eltern (H. B.), III, 641 bedeckte ihm (B.). Mit grofser Härte handhaben sowohl H. als B. die Synkope und Apokope, welche, wie Sauer bemerkt, bei B. oft an die Zeit vor Opitz erinnert: also nicht nur Fewr, Grewl, sondern auch (von vokalischem Anlaut) imm'r, od'r, üb'r, wied'r, Eng'l, Fess'l, Himm'l, Klipp'n, Wag'n, zu g'statten u. s. w. Auffallende Beispiele falscher Betonung bei H. ändert B. meistens, z. B. II, 310 Ewíge Kräfte in Ihr ewge Kräfte, III, 13 Einém Crystallen Rock in Crystallen Kleid.

Trotz dieser kleinen Besserungen macht Berges Arbeit einen schwerfälligeren und unbeholfeneren Eindruck als seine Vorlage. Wenn Haacke auch darauf hält, dafs in jedem Buche die Gesamtzahl der Verse mit dem Originale übereinstimmt, und gewissenhaft die Verszahl am Rande beifügt, so überträgt er doch nicht immer Wort für Wort und Vers für Vers, sondern bemüht sich, in freierer Weise durch ungewöhnliche Worte und neue Zusammensetzungen — *stili gravitas* und *copia lectissimorum verborum* nannte es der Heidelberger Fabricius — die gedrungene Erhabenheit des Miltonschen Stiles wiederzugeben. Dieselbe Absicht und noch öfter wohl der Zwang des Metrums führt ihn auch zu ungewöhnlicher Wortstellung (z. B. Inversion von Präposition und Substantiv), zu häufiger Weglassung des Artikels vor dem Substantiv, zu gewagten Participialkonstruktionen. Bei Berge jedoch erscheinen diese Mängel zu unerträglicher Manier gesteigert. Von den Änderungen, welche die Vorliebe für einen archaistischen, geschraubten, dunklen Ausdruck veranlasst hat, führe ich einige an:

III, 563 entzwischen den unzahlbar-hällen Amplen (H.: zwischen alle den unzehlbaren Gestirn. M.: *amongst innumerable stars.*)

III, 271 mit söhnlichen Gehorsam (H.: mit kindtlichen Gehorsam. M.: *filial obedience*).

II, 26 den Ort übr-eyferen (H.: Umb die Stell eyffern).

II, 33 Kein Keib noch Streit (H.: Kein Zanck noch Zwist).

II, 99 er entwesent uns zumahl (H.: er macht es gantz aus mit uns).

II, 106 Die Rach ist leyden süfs (H.: Uns gnüg die süfse Rach).

II, 204 wann Tollkühne Degen Luft streichend fallen (H.: wann die kühne Degen Luftstreich gethan und fallen).

II, 288 die sich an dem Inham Anckerfest mit ihrer Barck gebergt (H.: die sich im sturm mit ihrer Barck entzwischen Der Felsen Spalt da hatten eingebergt auf Anker fest).

II, 337 Wiederspanst (H.: Wiederspänstigkeit).

II, 381 Ertz-Teuflischer (H.: Teüflischer).

II, 686 troll dich, eh ich dir den Stutz versäwre, Höllen-bruht (H.: troll dich, eh ich dir die Lust erleyd, du Höllen Butz).

II, 741 dem Urschlufs nach (H.: nach seinen Schlufs).

III, 480 Planeten übr (H.: durch alle die Planeten).

III, 513 der einem Jasper- oder Perlen-Meer sich ahnt (H.: sich gleicht).

III, 727 des Himmels Gurt (H.: Mitt') durchwandrend. (M.: *through mid heaven*).

Selten nur ist der neue Ausdruck wirklich lebendiger und anschaulicher:

II, 1055 Sein lang gebrüht (H.: gesucht) verfluchte Rach zu hecken (H.: drin aufszuüben).

IV, 27 nach Eden, ob dessen Wonn der Neyd-hart bärsten möchte (H.: auf Eden zu, des Lieblich Wesen da Sein Hertz durchschneidt. M.: *towards Eden, which now in his view lay pleasant*).

Oft sucht Berge den Vorgänger durch eine im Original gar nicht vorhandene Häufung von Synonymen zu überbieten; um dann die vorgeschriebene Silbenzahl nicht zu überschreiten, greift er zu abschreckenden Synkopierungen und zu der schulmeisterlichen Erfindung des 17. Jahrhunderts, bei gleich auslautenden parallelen Ausdrücken die Endung nur dem letzten zu geben.

II, 5 Staat-Stell- und Höll-gemäfs (H.: Verdienst- und Höll-gemäfs. M.: *by merit rais'd to that bad eminence*).

II, 298 Schalt-walten, Selb-gefällig, Semper-frey (H.: und schalten walten da trotz Himmel selbst).

II, 346 ein Nagel-newe Menschen-Welt entstehen (H.: ein andre welt aufstehn).

III, 454 Was von Natur unzeitig, mifsbürtig, Monsters, ganz unschick-unfüglich (H.: Was v. N. unzeitig, versteilt, mifsbürtig, ungeschickt, unfüglich).

III, 473 so viel bunt Affenspiel, Gauck-Heuchel-Werck betreiben, sich verkappen und verkutten (H.: allerhand Affenspiel und Gauckelwerk hier treibend sich verkappend und vermummend).

III, 692 der sonst so scharf- und tief-sicht-sinn-ig Geyst (H.: und der so scharfsicht-sinnig sonst. M.: *the sharpest sighted spirit of all in heaven*).

Dem Englischen nachgeahmt sind die zahlreichen Verkürzungen von Nebensätzen zu Attributen oder adverbialen Bestimmungen. Aber auch hier geht Berge weiter als Haacke.

III, 541 dem, nach viel Ungemach die gantze Nacht, . . . (H.: der all die Nacht viel ungemach erlitten).

III, 626 Sein Haare mit Gold gekröhnt, die Locken ihm rückwarts, seinen Fittich übr, abwellend (H.: Von des gekrönten Haupt die Locken Ihm über seine Flügel wellenweis Laſs hiengen).

III, 18 Seit, des Himmels Eingab nach, Ich all des Chaos Wüst-Lähr und all der Höllen-Reich hinab- und wiedr heraufgestiegen (H.: Wie der Himmlisch Sin mir's eingab, all das Chaos der Nacht und aller Höllen Reich durch-ab- und wieder aufzusteigen).

III, 366 Dann solche [die Kronen] wieder auffgesetzt, ergriffen sie fertig ihre Harffen, zierlich ihnen bey hangend, Köchergleich (H.: Dann wieder aufgesezt, ergreif der Chor Ihr schöne Harfen, welche köcherweis zur Seytten ihnen hiengen).

Alles in allem genommen bezeichnet die gedruckte Übersetzung Berges gegenüber der von ihm benutzten Haackes keinen Fortschritt, sondern einen Rückschritt; sie ist dunkler und verworrener und entfernt sich weiter vom Originale als jene.

Ich lasse nun den Anfang des 1. und 4. Buchs als Probe von Haackes Verdeutschung folgen und füge zur bequemeren Vergleichung für die ersten 27 Verse Berges Überarbeitung derselben hinzu. Beiläufig möchte ich darauf hinweisen, daſs 1784 ein Ungenannter in Canzlers und Meiſsners Quartalschrift für ältere Litteratur und neuere Lektüre 2. Jahrgang 4. Quartal 2. Heft S. 76—82 126 Verse von Berges Arbeit nochmals in einer dem modernen Geschmack angenäherten Gestalt hat abdrucken lassen.

[Bl. 1a.]

I. M. T. H.	E. G. von Berge, Das
Das	verlustigte Paradies.
Verlustigte Paradeis	1682.
I. Buch.	I. Buch.
Des Ersten Menschen Abfall und die Frucht	Des Menschen Fall, an dem verbotenen Baum
Ihm hochverbottnen Baums, daſs ihr Versuch	und dessen schöner Frucht, daſs ihr versuch
Den Tod und all Unheyl hat auf die Welt	all Unheyl und den Tod auff diese Welt,
Gebracht, und uns aufs EDEN biſs Gott-Mensch	und Uns aufs Eden bracht, biſs SCHILO*) komm,

*) Anspielung auf die Weissagung des sterbenden Jakob: 1. Mose 49, 10.

5	Uns Voll erlös' und Alles wiederbring,	voll Heyl und Sieg, und Alles wiederbring,
	Singend, ô Sin, der auf des Horebs Spitz	hersingend: DICH, der du aut Horebs Spitze
	Und Sinaï dem Schäfer, der zu erst	und Sinai, dem Schäfer, der zuerst
	Das Aufserwehlte Volck recht unterwiesen,	dein aufsgeführtes Volk solt unterweisen,
	Eingeben hast, Wie Himmel, Erd und Meer,	eingeben hast, wie Himmel, Erd und Meer,
10	Und all ihr Heer anfänglich geuhrständet,	und all ihr Heer anfänglich geurständet;
	Hast nachmahls Lust gehabt an Sions Berg	hast nachmahls Lust gehabt an Sions Berg
	Und Silo's Bach, des Höchsten Ehrensitz	und Siloès Bach, dein herrlich Heiligthum
	Fürüber räuschelend; Dich ruf ich an,	für räuschlend; dich nu ruf und fleh Ich an,
	Zum Beystand eines so gewagten Wercks,	zum Beystand eines so gewagten Wercks;
15	Da auf gantz ungemeine Weis	da, auf gantz New und Ungebähnte Art,
	Parnafs ich über-steig, und Ding fürbring,	Parnafs ich übersteig, und Ding für bring,
	Die keinem Dichter ie den Sin berührt:	Die keinen DICHTER je den Sin berührt.
	O Weiser Reiner Geist, der des Gemühts	O Reiner Weiser Geyst, dem des Gemühts
	Aufrichtigkeit für aller Tempeln Dienst	Aufrichtigkeit für aller Templen dienst
20	Anschawest, Leyt du mich, du weifsest alles	behaget, Leyt mich du, dann bey Dir steh'ts,
	Von erst-an bey, da deiner Fittich Macht	Dir ist es kund; seit deiner Fittich kraft
	Taub-gleich, das Erste Lähr-Wüst überschwebt,	das erst Unwesen Taub-gleich überschwebt,
	und durch und durch befrucht; Was mir unhäll	und durch und durch befrucht; was mir unhäll,
	Erleücht; erhöh was ring, und stärck was schwach,	erleucht: gering, erhöh, und stärck was schwach,

25 Daſs ich, geziemend der so hohen Sach	daſs ich gemäſs der Sachen heysch, recht faſsn
Die ewige Fürsehung recht erweis,	und lehren mögen, das Ewige Fürsehen
und Gottes Weg am Menschen klar rechtfertig.	in Gott hab ewig sich gerecht erwiesen.

[Bl. 56a] Das IV. Buch.

Wie wohl, ach, hätt sich nur die Stim, dort in
der Offenbahrung; da zum zweytenmahl
der Drach gefällt, so wühtend kam herab,
Zum Menschen-Mord; ins Paradies geschickt?
5 Weh Eüch die Ihr auf Erden wohnt! Denn hätt'
Ein solche Stim das Erste Paar gewarnt,
Ihr Todt-Feind wär so nah; Sein Fallstrick hätt'
Ihm fehlen mögen, wie Rachwühtend auch
Er nun herab war kommen, alſs Versucher;
10 Verkläger nachmahls Menschlichen Geschlechts,
Den Zorn umb seine Himmel Flucht und Sturz
Zur Höllen, am unschuldigen zu rächen.
Gelandt er zwar nu war, doch gar nicht froh;
Wie hoch weit ab er pochte, So, nu nah,
15 ihn schwär lag an, Was für ein fährlich, grausam
Vermeſsen Stück er sich hätt unterwunden;
Ihm ist nicht wohl dabey; es graust ihm fast;
Er wird so irr, bestürtzt, daſs er nicht weiſs,
wo auſs noch ein; in seinem Sinn sich rührt
10 und schwirrt die Höll, die Er, in Sich, hat Mitgebracht, und umb sich trug, und wo er gieng
und stund, war Höll von Ihm kein Haar geschieden;
Ihr kan er nirgendwo entgehen. Hier
weckt Sein Gewiſsen die Verzweiflung auſs
20 Dem Schlummer, zeigend Ihm ohn Traum, im Ernst,
[56b] Es müſs mit Ihm stehts übel ärger werden;
Auf ärger Thun müſs folgen ärger Leyden:
Bald schlägt die Augen Er auf Eden zu,
Des Lieblich Wesen da sein Hertz durchschneidt;
30 Bald hebt er Sie empor Zur Sonnen Höh,

in ihrer Mittags Herrlichkeit, und tieff
darauf erseüfzend schmertzlich also sprach:
O du, die mit so grofs gleichloser Pracht
Dein Reich, und diese Newe Welt allein
35 alfs Gott regierst, für den die hälfte Stern
sich ducken und bedecken müssen. Dir,
nu ruf ich, Unfreünd, zu; und neben dir,
der Sonn, weil deinen glantz ich hafs, der mir
führt zu gemüht, wovon der ist gefallen,
40 der dich zuvor so herrlich übergläntzt;
Bifs Stolz, und ärger Ehrgeiz, mich gestürtzt;
Da Ich den Allerhöchsten selbst mit Krieg
Vorsuchen durft; der, Ich bekenns, umb mich
es warlich nicht verdient, nach dem Er Mich
45 so Grofs und Herrlich hatt' erschaffen; Er
auch niemand etwas vorrückt noch mifsgönnt,
Sein dienst war auch unschwär; Nur Lob und Preifs
Ihm geben, singen. Was ist das für so
Viel Gnad und Wohlthat; noch, wurd ich stehts ärger
50 und tichtet stiftet nichts alfs Bös; Sollt Ich, dacht ich, —

Berlin.

NEUE MITTEILUNGEN.

Ein angeblicher Theaterzettel der englischen Komödianten.

(Die Liebes Süssigkeit verändert sich in Todes Bitterkeit.)

Von

Karl Trautmann.

Auf der Nürnberger Stadtbibliothek befindet sich ein Theaterzettel, der sonderlich dadurch interessant geworden, dafs man ihn den englischen Komödianten zugeschrieben und darauf hin, als das einzige von diesen Truppen ausgehende derartige Dokument, oftmals zum Abdrucke gebracht hat.

Hysel*) und nach ihm Cohn**) verlegen das Blatt in das Jahr 1628, eine Annahme, auf deren Unrichtigkeit ich bereits hingewiesen habe***) und zwar mit dem Bedeuten, dafs es überhaupt fraglich erscheine, ob die Ankündigung von englischen Komödianten ausgehe. Meine Vermutung wird zur Gewifsheit durch den nachfolgenden u. a. von J. Scherr†) veröffentlichten Theaterzettel:

Zu wissen sei jedermann, dafs allhier eine ganz newe Compagny Comödianten, so niemals zuvor hier zu Lande gesehen, mit einem sehr lustigen Pickelhering, welche täglich agiren werden schöne Comödien, schöne Tragödien, Pastorellen i. e. Scheffereien, und Historien, vermengt mit lieblichen und lustigen Interludien und zwar hewt Mohntags werden sie agiren

das Fried wünschende und mit Fried beseligte
Teutschland.

Eine sehr herrliche Malerey von dem gloriosen Herrn Johanne Bistenio (natürlich Ristenio) gesetzt und zum ersten Mal in Hamburg, dem Autor zu grofsen Ehren und den Spectatoribus zu grofser Er-

*) Das Theater in Nürnberg von 1612 bis 1863 etc. Nürnberg 1863. S. 29.
**) Shakespeare in Germany S. XCVIII.
***) Archiv für Litteraturgeschichte XIV. S. 135.
†) Deutsche Kultur- und Sittengeschichte. Sechste Auflage (1876), S. 629.

getzlichkeit auf dem Schawplatz präsentirt. Sie hält in sich verblümter Weise den gantzen teutschen Krieg. Ist hier von keinen Comediantibus zuvor gesehen. Nach der Comedia soll präsentirt werden ein schön Pallet und ein lächerliches Possenspiel, die venerirten Amatores solcher Schauspiele wollen sich nach Mittags Glocke 2 einstellen im Fechthavfs, allda umb die bestimmte Zeit praecise soll angefangen werden.

P. S. Mittwochs den 21. Aprillis werden sie präsentiren eine sehr lustige Comoedy titulirt:

Die Liebessüfsigkeit verendert sich in Todesbitterkeit.

Mit tiefster Devotion,
Nürnberg den 19. Aprillis 1650.

Casparus Schönhüttius.
Principal.

Das Original liegt nach Scherr auf der Rathausbibliothek zu Nürnberg. Wohin es seither gekommen, vermag ich nicht anzugeben, sicher ist nur, dafs der Zettel, wie mir der Kustos der Nürnberger Stadtbibliothek, Herr Priem, mitzuteilen die Güte hatte, dortselbst nicht mehr vorhanden.

Das Datum der Aufführung des in Frage kommendes Stückes steht somit fest, es ist der 21. April 1650.

Als Principal zeichnet ein gewisser Casparus Schönhüttius. Ueber die Persönlichkeit dieses Mannes habe ich keine Kunde; in süddeutschen Archiven ist mir sein Name bis jetzt nicht aufgestofsen, doch enthält das Nürnberger Ratsmanuale (K. Kreisarchiv Nürnberg) einen Eintrag, der sich wahrscheinlich auf dessen Gesellschaft beziehen dürfte:*)

„Rathsmanuale de 1650 April 25. Denen angegebenen Comoedianten soll man erlauben, dafs sie acht Tag in dem Feechthaufs alhie offentlich agirn doch ein billiges nehmen alle ärgerliche Sachen vnd leichtfertigkeiten abstellen auch von denn Gefellen hiesigen Statt-aerario etwas gewieses zugeignet werden solle.
P. Härfsdörffer. E. G. Baumgartner."

München. Karl Trautmann.

*) Ich verdanke diese Mitteilung der Freundlichkeit des k. Kreisarchives Nürnberg

Ein Brief Metas an Klopstock.

Von

Heinrich Funck.

Unter den glücklichen Ehen, welche unsere deutschen Dichterheroen eingegangen sind, war die Klopstocks mit der Mollerin eine der glücklichsten.*) Und wie herrlich verlief für beide das Triennium, innerhalb dessen sie sich kennen und lieben lernten, in regem und zuletzt ununterbrochenem schriftlichen Austausch die Gefühle ihrer wachsenden Neigung zu einander sich kundgaben.

Metas Briefe hat Klopstock gleich nach dem frühzeitigen Tod der teuern Lebensgefährtin fast alle den Flammen übergeben. Aber die Episteln der edeln Dichterbraut waren schon lange vorher von Verehrern und Verehrerinnen des Messiassängers mit Andacht abgeschrieben und mit Stolz zum Dekopieren weitergegeben worden, so dafs wir heutzutage gewifs noch manches von dem, was von erster Hand nicht mehr zu erlangen ist, aus zweiter oder dritter Hand uns werden verschaffen können.

Auch in dem inhaltsreichen Tagebuch des schöngeistigen Theologen Friedrich Dominicus Ring, aus dessen vergilbten Blättern ich schon einige litterarische Merkwürdigkeiten veröffentlichen durfte, finden sich zwei Briefe der Margareta Moller an ihren Bräutigam aufgezeichnet. Fräulein von Muralt,**) eine gelehrte Züricherin und Klopstockianerin per tela per ignes, welche auch an der in der Litteraturgeschichte so berühmt gewordenen Fahrt auf dem Zürichsee teilgenommen, hat dieselben unserm Gewährsmanne am 18. Januar 1754, allerdings sub fide silentii, communicieret. Da der eine von diesen Briefen bis dato unbekannt geblieben ist und nicht minder als die wenigen bereits publicierten Briefe Metas des Druckes würdig erscheint, wollen wir ihn hier zum Abdruck gelangen lassen. Er lautet:

Hamburg, den 17. November um halb 2 Uhr. 1752.

Ach, ich kans noch gar nicht vergessen, dafs Du neulich meinetwegen so viel Sorg gehabt hast. Du Süfser! Bester! Bester! Wie kan ich Dir Deine Liebe vergelten, Klopstock! Wie kan ichs? Doch ich weis es ja einmal, dafs ich sie weder vergelten noch verdienen kan, eben so wenig als ich meinem Gott für Dich dankbar genug

*) Vgl. Franz Muncker, Fr. Gottlieb Klopstock. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. Stuttgart 1888. Zweites Buch I. und II. Abschnitt.

**) Vgl. über sie: Otto Greyenz, Berl. Ludwig von Muralt, eine litterar- und kulturgeschichtliche Studie. Frauenfeld 1888.

seyn kan. Ach, ich will mich bestreben, so gut zu werden, als ich nur werden kan, und wie süfs ist mir, dafs Du solst mich so gut machen! Wie glückselig bin ich! Young sagt: es ist niemand eher glücklich, als bis er glaubt, dafs niemand glücklicher ist, als er. Young hat recht, aber welch eine Empfindung ist es, das von sich zu glauben, wer hat es mehr Ursach zu glauben, als ich! Wer ist glücklicher? Lafs Dich hier nur nicht mit mir in eine Vergleichung ein. Du liebst so sehr als ich, das gebe ich nun ganz und gar zu, aber so glücklich, als ich, bist Du nicht; denn ich bin nicht Du. Ach, Klopstock! Deine Geliebte! Deine Braut und bald Deine Frau! Deiner Söhne Mutter! Wie unaussprechlich ist das! Wie unaussprechlich! Nein, Klopstock! Nein! Das kanst Du mir nicht nachempfinden, das nicht — —

Wertvoller freilich als dieses Schreiben ist für uns ein anderes Klopstockianum, welches dieselbe kleine Zürichische Gelehrte dem jungen Schöngeiste am 6. Februar 1754 zum Abschreiben übergab, nämlich jenes Stück aus der damals noch unvollendeten Messiade, welches die Begnadigung des Abbadona enthält und erst 1773, also rund 20 Jahre später, im Drucke erschien. Das grofse Interesse, welches gerade den Schicksalen dieser Gestalt in dem Klopstockschen Heldengedicht von den verschiedensten Seiten entgegengebracht wurde, bestimmte Ring das umfangreiche Fragment*) unverkürzt seinem Journale einzuverleiben.

Karlsruhe.

Ein afrikanisches Märchen.

Von

Robert W. Felkin.

Zu den „Fabeln und Sagen aus dem Innern Afrikas", die ich während meines Aufenthaltes in Uganda gesammelt und im ersten Bande der „Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte" mitgeteilt habe, möchte ich noch ein, bisher unbekanntes Märchen fügen, das besondere Aufmerksamkeit verdient. Die Züge, welche an unsere europäischen Märchen erinnern, treten von selbst, ohne dafs es besonderer Hinweise bedarf, hervor. Das Uganda-Märchen lautet:

Es ist schon lange, lange her, da lebte in einem Dorfe ein blinder Mann, und der Mann hatte drei junge Söhne. So oft Leute auf die Jagd auszogen, sandte der blinde Mann seine Söhne mit aus, damit

*) Veröffentlicht 1887 in Schnorr's Archiv für Litteraturgesch. XV, 337—344.

sie etwas erjagten. Sie trafen aber niemals ein Wild und kehrten, nachdem sie fortgewesen, abends immer mit leeren Händen zu ihrem Vater zurück. Wenn sie so abends zurückkehrten, sagte ihr blinder Vater jedesmal zu ihnen: „Nun Kinder, was habt ihr heute nach Hause gebracht?“ und die ständige Antwort war: „Oh Vater, wir haben viel Wild erlegt; wir sind aber nur kleine Kinder und da haben die starken Leute unsere Beute uns genommen.“ Zuletzt wurde der Vater ärgerlich über seine Söhne, so dafs er ihnen eines schönen Tages sagte, sie müfsten ihn mitnehmen, damit er sich von der Wahrheit ihrer Geschichte überzeugen könne. Da waren sie gezwungen, ihn mitgehen zu lassen. Den ganzen Tag gingen sie immer weiter, weiter in den Wald hinein und weiter von zu Hause fort und während der ganzen Zeit glückte es ihnen nicht, ein Wild aufzubringen. Als zuletzt die Sonne anfing, lange Schatten zu werfen, da kehrten alle Jäger, die mit ihnen ausgezogen und vom Jagdglück begünstigt waren, heim, der Vater und seine Söhne aber blieben allein. Die Söhne fürchteten sich nun, als die Nacht hereinbrach und sagten zum Vater: „Vater, lafs uns umkehren, sonst überfällt uns die Nacht im Walde, alle unsere Genossen sind schon heimgegangen.“ Aber der Vater sagte: „Nein, nein, meine Kinder, ich kann nicht mit euch umkehren, bis ihr etwas erlegt habt.“ So mufsten sie weitergehen, bis zuletzt die Dunkelheit sie überfiel und es unmöglich war, einen Pfad zu finden. Aber so müde sie auch waren, wollten sie doch nicht im Walde übernachten und schleppten sich weiter, bis sie nach einiger Zeit auf eine Lichtung und in ihr auf eine kleine Hütte trafen. In dieser Hütte wohnte eine alte Frau mit ihren Söhnen. Die Söhne waren auf der Jagd fort und die Frau sagte, sie würden erst sehr spät nach Hause kommen. Der Blinde und seine Söhne baten die alte Frau um Erlaubnis, die Nacht in ihrer Hütte zubringen zu dürfen. Sie gewährte ihr Ansuchen mit den Worten: „Oh, ihr seid hier recht willkommen und willkommen seid ihr allem, allem was mir gehört.“ Darauf setzte sie ihnen Dhurra-Brei und Gebratnes vor und hiefs sie zulangen. Das Gebratne war aber Menschenfleisch. Dies wufsten sie indessen nicht, bis der jüngste Sohn zuletzt einen Menschenfinger aus der Schüssel langte. Er zeigte ihn seinen Brüdern, und die sagten es ihrem Vater und alle gerieten in die äufserste Bestürzung, Bald hernach kamen die Söhne des alten Weibes von ihrer Jagd zurück. Der eine trug den Leichnam eines Mannes, der andere einen Eselskopf, der dritte die Füfse des Esels. Bei dem Anblick erschracken die Söhne des Blinden noch mehr und flüsterten ihrem Vater zu, sie müfsten zu entwischen suchen. Die Neuangekommenen hörten aber ihr Geflüster und liefsen sie nicht fort. Trotzdem verstanden es die Söhne, sich aus dem Staube zu machen und waren bald im Wald in Sicherheit, während ihr Vater allein zurückblieb. Bald nachdem die Söhne so geflohen waren und es Schlafenszeit wurde, kam das alte Weib und sagte zum Blinden: „Wo willst Du schlafen, in meiner Hütte oder in der Hütte mit meinen Söhnen?“ „Wo Ihr mich unter-

bringen wollt," antwortete er. Da nahm sie ihn mit sich und schlofs die Aufsentüre mit starken Riegeln ab, denn am nächsten Tage wollte sie den Blinden auffressen. Sie und ihre Söhne waren Ungeheuer (monsters). In der Nacht nun verwandelte sich die Alte in einen Löwen und kam zu dem blinden Manne.

Sie weckte ihn auf und befahl ihm, seine Hand auf ihr Haupt zu legen. Als er dies tat, fühlte er einen Löwenkopf. Furcht und Entsetzen machten es ihm möglich, trotz seiner Blindheit aus der Hütte auszubrechen und in den Wald zu entkommen. Auf seiner Flucht rannte er aber schliefslich mit aller Gewalt seinen Kopf an einen Baum an. Plötzlich öffneten sich da seine Augen und er konnte wieder sehen. Hocherfreut ging er nach Hause und versammelte alle blinden Leute, die er nur auftreiben konnte, um ihnen von dem Wunder, das sich mit ihm zugetragen, zu erzählen. Er führte den ganzen Haufen zu demselben Baume und hiefs die Leute gegen den Stamm anzurennen. Allein so oft sie sich auch die Köpfe blutig stiefsen, ihre Augen wollten sich nicht öffnen. Der alte Mann ermunterte sie und meinte, sie stiefsen ihre Köpfe nicht hart genug an den Stamm, er wolle selbst es ihnen vormachen. So ging er etwas von dem Baume weg und rannte drauf mit aller Macht gegen den Stamm. Da war er zu seiner grofsen Bestürzung wieder blind geworden und so kam es, dafs alle diese blinden Leute sich nicht mehr aus dem Walde herausfinden konnten.

Edinburgh.

Eine lateinische Rede über die Schlacht bei Pavia 1525.

Von

Ludwig Geiger.

Dafs Deutsche und Franzosen die Schlacht bei Pavia, die erste im Entscheidungskampfe der beiden rivalisierenden Nationen, vielfach in Prosa und Vers behandelten, ist nicht wunderbar; seltener, wenn auch nicht ganz vereinzelt, ist der Fall, dafs ein Italiener dem Ereignis seine Aufmerksamkeit zuwendet. In dieser Hinsicht hat eine Rede des Franc. Testa einige Bedeutung. *Francisci Testae in Victoriam Divi Caroli Quinti Caes. Aug. apud Ticinum patam Oratio. (Paris, Bbl. nat. L. 306 126 8 Bll. in 4°).* Der Autor, von dem die zugänglichen

bio- und bibliographischen Hilfsmittel nicht einmal den Namen mitteilen, ist selbst dabei gewesen: *me in eo bello sub signo Caesaris militasse;* eben darum habe ihn *Franciscus Gubernatus e secretis Caesaris* aufgefordert, zum Jahrestage der Schlacht die Rede zu halten. Auch sonst bekundet der Redner Kenntnis des Details und Bekanntschaft mit den leitenden Persönlichkeiten; er giebt am Schlusse einen Brief an die kaiserlichen Feldherren, den Marchese von Pescara und Antonio de Leyva; der Erstere wird auch sonst sehr gerühmt. Besonders gelobt wird *Reverendus abbas de Nazara Fernandus Marinus Caesareus Generalis Commissarius* und ein Alfons (II von Ferrara?) empfängt hohen Preis und einen Versicherungsschein auf die Zukunft: „*Tua ergo illa Alphonse prima belli virtutisque rudimenta fuere quae te merito ad summum rerum calmen non ambitione sed discrimine atque virtute evehent.*“ Als charakteristisches Merkmal der Rede ist zunächst das humanistische hervorzuheben. Dahin ist die Einführung der alten Götter zu rechnen: *Mars, Bellona* und *Pallas* werden genannt und als Schutzgötter der Kriegführenden gerühmt; ferner die Lust an Übertreibungen: was seien die Taten des Themistokles, Leonidas, Hannibal gegen diese Heldenübungen; eine solche Schlacht sei von keiner Zeit noch erwähnt worden. Sodann der speziell italienische Standpunkt des Verfassers. Er beginnt gleich mit der Bemerkung: *Irgrati essemus, si eam victoriam quam Romano Imperio hodierna dies dedit annua laude non prosequeremur* und freut sich, dafs ihm dieses Amt zu Teil geworden sei; er freut sich vornämlich, dafs die Feinde, hier die Franzosen, Italien verlassen müssen und kann bei dieser Gelegenheit sich und uns den historischen Exkurs bis auf Karl d. Gr. und Desiderius nicht ersparen. Er billigt nicht aller Italiener Verfahren, sondern ist gegen die Venetianer sehr aufgebracht: *Veneti semper ambigui et versipelles qui nec in pace constantes nec in bello fideles esse consueverunt.* Endlich kann er die Bemerkung nicht unterdrücken, es wäre ruhmreicher gewesen, wenn der Kaiser *Gallos in Gallia non in Italia debellasset;* d. h. wohl trotz alles kaiserlichen Standpunkts: es wäre nicht übel, wenn auch die deutschen Truppen Italien räumten. — Über den Redner Franc. Testa vermag ich nichts Näheres anzugeben.

Berlin.

VERMISCHTES.

Drei Entlehnungen.

Von
Reinhold Spiller.

I. „Ihr Brüder, wenn ich nicht mehr trinke" etc.

Dieses Studentenlied hat ein südfranzösisches Volkslied benutzt, wie das folgende gascognische Liedchen zeigt:*)

Quant lou boè s'en ba laura (bis)	1. Wenn der Ochsentreiber ackern geht,
Planto l'agullado, Ha! Planto l'agullado. } bis	Braucht er den Stachel, Ha! Braucht er den Stachel.
Trobo la Jano proche lou hoèc, Tristo, descounsoulado.	2. Er findet Jeanne dicht beim Feuer Traurig, trostlos.
— „Jano, s'ès malauso, ditz-m'oc, Te harèi un poutatge,	3. — „Jeanne, wenn du krank bist, sage mir es, Ich werde dir eine Suppe machen,
Dambe uo hoeillo de caulet, E uo lauseto magro."	4. Mit einem Kohlblatte Und einer magern Lerche."
— Quant sio morto, enterro-me, Tout au houn de la cauo:	5. — Wenn ich tot bin, begrabt mich Ganz im Grund des Kellers:
Lous pès de cap a**) la paret, Lou cap a la canèro.	6. Die Füfse gegen die Wand gerichtet, Den Kopf beim Hahnen.
Lous capuchis que passeran Prendran aigo segnado,	7. Die Kapuziner, die vorbeigehen werden, Werden Weihwasser nehmen
E diran: „Qui est morto aci? — Acò es la praubo Jano."	8. Und sagen: „Wer ist hier gestorben? — Es ist die arme Jeanne."

*) Bladé, Poésies populaires de la Gascogne, im VI. Bande der Littératures populaires, S. 254. (Paris, Maisonneuve.)

**) cap bedeutete im Altfranzösischen sowohl Kopf, als auch Anfang oder Ende.

Strophe 5 und 6, welche genau mit dem deutschen Liede übereinstimmen, gehören offenbar nicht in diesen Zusammenhang. Der Seemannsausdruck „de cap à" läfst vermuten, dafs sie aus einem Matrosenliede herstammen, und statt des Femininums „morto" stand wohl ursprünglich das Masc. „mort".

Es ist anzunehmen, dafs der Verfasser des deutschen Liedes einer südfranzösischen Emigrantenfamilie angehörte.

II. Zu Boies Schuhknecht.*) („Von allen Dirnen so flink und so glatt Lacht mir die lachende Lore.") Weinhold (Boie, pag. 367) sagt, dies sei die Bearbeitung eines englischen Liedchens von Ramsay und teilt die erste und die letzte Strophe davon mit. Ohne meine Zweifel an der Verfasserschaft Ramsays erörtern zu wollen, mache ich einen Text bekannt, der, wie besonders aus den Schlufszeilen hervorgeht, der Boieschen Bearbeitung genauer entspricht.

The Affectionate 'Prentice.**)

1. OF all the girls that are so smart,
There's none like pretty Sally:
She is the darling of my heart,
And she lives in our alley.
There is no lady in all the land,
That's half so sweet as Sally,
She is the darling of my heart,
And she lives in our alley.

2. Her father he makes cabbage nets,
And through the streets doth cry them;
Her mother she sells laces long,
To such as please to buy them:
But sure such folk could ne'er beget
So sweet a girl as Sally,
She is the darling of my heart,
And she lives in our alley.

In der Schiffersprache heifst es Schiffsschnabel: „tournez le cap au large", ins offene Meer segeln. „Cap à cap", Spitze gegen Spitze, gegen einander. „De cap à" heifst also: mit der Spitze gegen, gegen etwas gerichtet.

*) In Vossens Musenalmanach 1798 mit der Chiffre B erschienen.

**) The Accomplished Courtier or The New School of Love; Being the rarest and most exact Art of wooing a Maid or a Widow, by way of Dialogue and complimental Expressions; with passionate Love Letters, and courtly sentences, to express the elegancy of Love. To which is added, A choice Collection of the newest and very best Songs sung at Court and city, set to the finest tunes by the Wits of the Age. To which is also added, a Select Collection of Love Toasts and Sentiments, etc. etc. Edinburgh: Printed, and to be sold at the Printing-house in the West Bow 1778. S. 14. (Das mir vorliegende Exemplar hat 20 Seiten; es ist nicht vollständig.) Es beginnt mit dem Gespräch eines Liebhabers mit einer Jungfrau, welcher er seine Begleitung angetragen hat. Sein erstes Wort ist die Frage, ob sie noch nie geliebt habe, und da er so scharf ins Zeug geht, kann der schliefsliche Erfolg nicht überraschen. Das zweite Stück ist betitelt: „How to attack a widow". Dann folgen Liebesbriefe, alles in sehr gespreiztem Stile, Verse zu Geschenken und schliefslich Schäfergedichte, Playhouse Songs, ein Bänkelsängerlied auf ein hingerichtetes Freudenmädchen etc.

3. When she goes by, I leave my work,
   I love her so sincerely,
   My master comes like any Turk,
   And bangs me most severely;
   But let him bang his belly full,*)
   I'll bear it all for Sally,
   She is the darling of my heart,
   And she lives in our alley.

4. Of all the days that's in the week,
   I dearly love but one day,
   And that's the day that comes betwx**)
   A Saturday and Monday;
   For then I'm drest in all my best
   To walk along with Sally.
   She is the darling of my heart,
   And she lives in our alley.

5. My master carries me to church,
   And often I am blamed,
   Because I leave him in the lurch,
   As soon as the text is named;***)
   I leave the church in sermon time,
   And slink away to Sally,
   She is the darlinp of my heart,
   And she lives in our alley.

6. When Christmas comes about again,
   O then I shall have money;
   I'll hoard it up, and box and all,
   And†) give it to my honey:
   I would it were ten thousand pound,
   I'd give it all to Sally,
   She is the darling of my heart,
   And she lives in our alley.

7. My master and the neighbours all,
   Make game of me and Sally
   And but for her I'd better be,
   A slave and row a galley;
   But when my seven long years are out,
   O then I'll marry Sally,
   O then we'll wed, and then we'll bed,
   But not in our own††) alley.

---

*) Ein volkstümlicher Ausdruck für: bis er es satt hat.

**) = betwixt.

***) Es ist wohl „t'text“ auszusprechen. Das Volk spricht „t'bed“ = the bed; „t'ouse“ = the house.

†) Lies „I'll“ statt „And“.

††) „own“ stört den Rythmus und ist sinnlos; es ist dem deutschen Liede entsprechend zu lesen: „But no more in our alley.“

Das Liedchen mufs um 1778 bereits sehr beliebt gewesen sein, denn es wurde, wie es in England noch jetzt mit dergleichen zugkräftigen Gesängen geschieht, mit einer allerdings schwachen Antwort versehen, welche gleich hinterher gedruckt ist.

Pretty Sally's kind answer.

1. OF all the lads in London town,
   There's none I love like Johnny,
   He walks so stately o'er the ground,
   I like him for my honey;*)
   And none but him I e'er will wed,
   As my name it is Sally,
   And I will dress me in my best,
   In spite of all our alley.

2. Because that Nan and Sue did say,
   That liveth in our alley,
   Unto bess**) Franklyn do but see,
   Look there goes ragged Sally;
   But let them know though they say so,
   That I have store of money,
   And can a hundred pounds bestow,
   On John my dearest honey.

3. 'Tis true my father deals in nets,
   My mother in long laces;
   But what of that, if Johnny's pleas'd,
   'T wont hinder our embraces:
   For Johnny he does often swear,
   He dearly loves his Sally,
   And for the neighbours I don't care,
   We will live in our alley.

4. 'Tis true when Johnny comes along,
   And I by chance do meet him,
   His master comes out with a stick
   And sorely he doth beat him;
   Yet Johnny shall be made amends,
   When his time's out by Sally,
   In spite of all the rogues and whores
   That live***) in our alley.

---

*) „honey" ist der englische Volksausdruck, der dem deutschen „Schatz" entspricht.

**) = Bessie.

***) Lies „liveth", entsprechend Str. 2 Vers 2. Der Dialekt setzt oft die 3. Person Sing. statt Plur.

5. There is one day in every week,
   That Johnny comes to meet me;
   And then I own I am well pleas'd,
   When he does kiss and woo me:
   Then in the fields we walk and talk,
   He calls me dearest Sally.
   I love him, and I'll have him too,
   In spite of all our alley.

6. His cheeks are of a crimson red,
   Black eye brows he doth carry,
   His temper is so sweet and good,
   For Johnny I will tarry:
   Though all our neighbours spite us sore,
   'cause Johnny loves his Sally,
   But I love Johnny much the more,
   And a fig for our alley.

7. Old women grumble, and the maids
   Are all in love with Johnny:
   Their guts to fiddle strings may fret,
   For he'll not leave his honey;
   At midsummer his time is out,
   Then hand in hand with Sally,
   Unto the parson we*) will go,
   In spite of all our alley.

III. Zu Goethes Spinnerin. Wie mir Herr Prof. Zarncke gütigst mitteilte, war Goethes Gedicht, obwohl erst 1800 veröffentlicht, schon 1795 fertig und lehnt sich offenbar an das folgende Gedicht von J. H. Voss an, welches 1792 im Musenalmanach erschienen war:

Ich safs und spann vor meiner Tür;
Da kam ein junger Mann gegangen.
Sein braunes Auge lachte mir,
Und röter glühten seine Wangen.
Ich sah vom Rocken auf, und sann,
Und safs verschämt, und spann und spann.

Gar freundlich bot er guten Tag,
Und trat mit holder Scheu mir näher.
Mir ward so angst; der Faden brach;
Das Herz im Busen schlug mir höher.
Betroffen knüpft' ich wieder an,
Und safs verschämt und spann und spann.

*) Lies: „he" statt „we".

Liebkosend drückt er mir die Hand,
Und schwur, dafs keine Hand ihr gleiche,
Die schönste nicht im ganzen Land,
An Schwanenweifs' und Ründ' und Weiche.
Wie sehr dies Lob mein Herz gewann;
Ich safs verschämt und spann und spann.

Auf meinen Stuhl lehnt' er den Arm,
Und rühmte sehr das feine Fädchen.
Sein naher Mund, so rot und warm,
Wie zärtlich haucht' er: Süfses Mädchen!
Wie blickte mich sein Auge an!
Ich safs verschämt, und spann und spann:

Indefs an meiner Wange her
Sein schönes Angesicht sich bückte,
Begegnet ihm von Ohngefähr
Mein Haupt, das sanft im Spinnen nickte;
Da küfste mich der schöne Mann.
Ich safs verschämt, und spann und spann.

Mit grofsem Ernst verwies ichs ihm;
Doch ward er kühner stets und freier,
Umarmte mich mit Ungestüm,
Und küfste mich so rot wie Feuer.
O sagt mir, Schwestern, sagt mir an:
War's möglich, dafs ich weiter spann?

Voss hat dieses Gedicht indessen nicht, wie man meines Wissens bis jetzt allgemein annahm, frei erfunden, sondern es ist nur eine allerdings sehr freie Übersetzung des schottischen Liedchens: „The loving lass and spinning wheel". Dasselbe lautet in der Sammlung Allan Ramsays:*)

The loving lass and spinning wheel.

As I sat at my spinning wheel,
A bonny lad was passing by:
I view'd him round, and lik'd him weel,**)
For trouth***) he had a glancing eye.
My heart new panting 'gan to feel,
But still I turn'd my spinning wheel.

With looks all kindness he drew near,
And still mair†) lovely did appear;

*) The Tea-Table Miscellany, a collection of choice songs Scots and English in two volumes by Allan Ramsay. Edinburgh 1724.

**) well.

***) truth.

†) more.

And round about my slender waste
He clasp'd his arms, and me embrac'd:
To kiss my hand, syne*) down did kneel,
As I sat at my spinning wheel.

My milk white hands he did extol,
And prais'd my fingers lang and small,
And said there was nae lady fair
That ever could with me compare.
These words into my heart did steal,
But still I turn'd my spinning wheel.

Altho' I seemingly did chide,
Yet he wad**) never be deny'd,
But still declar'd his love the mair,
Until my heart was wounded sair,***)
That I my love could scarce conceal,
Yet still I turn'd my spinning wheel.

My hanks of yarn, my rock and reel,
My winnels and my spinning wheel;
He bade me leave them all with speed,
And gang †) with him to yonder mead:
My yielding heart strange flames did feel,
Yet still I turn'd my spinning wheel.

About my neck his arms he laid,
And whisper'd, Rise, my bonny maid,
And with me to yon hay cock go,
I'll teach thee better wark to do.
In trouth I loo'd††) the motion weel,
And loot†††) alane my spinning wheel.

Amang the pleasant cocks of hay,
Then with my bonny lad I lay;
What lassie, young and saft*†) as I,
Could sic**†) a handsome lad deny
These pleasures I cannot reveal,
That far surpast the spinning wheel.

---

*) syne = then.
**) would.
***) sore.
†) go.
††) loved.
†††) left.
*†) saft = soft, töricht, unerfahren.
**†) such.

Es war ein glücklicher Griff von Voss, den grobsinnlichen Schlufs des englischen Gedichtes, das keineswegs als Volkslied betrachtet werden darf, zu verändern. Es läfst sich fragen, ob Goethe nicht direkt durch das englische Liedchen angeregt worden sei. Das ist unwahrscheinlich, denn erstens war Goethe kaum genauer mit Ramsays Sammlung vertraut (sie wird in seinen Werken meines Wissens nur an einer Stelle flüchtig erwähnt, welche aus Lockharts „The Life of Burns 1828" übersetzt ist), und zweitens enthält auch sein Gedicht den von Voss neu eingeführten Zug, dafs der erregten Spinnerin der Faden bricht: „Und der Faden riss entzwei, Den ich lang' erhalten."

Basel.

Zu Antonius von Pfore.

Von

Friedrich Pfaff.

Der Verfasser des Buches der Beispiele der alten Weisen ist mehrfach urkundlich nachgewiesen worden. Bei der Durchforschung des Stadtarchivs von Burkheim, einem dem grofsen Verkehre fern zwischen Rhein und Kaiserstuhl im Breisgau gelegenen altertümlichen Städtchen, fand Herr Hauptmann Poinsignon, Stadtarchivar von Freiburg i. B., eine noch unbekannte Urkunde, die einen neuen Nachweis aus dem Leben des Antonius enthält, und stellte mir das Regest derselben freundlichst zur Verfügung.

Die Urkunde ist datiert Burkheim, 25. April 1472 und hat folgenden Inhalt: Antonius von Pfor, Kirchher zu Rotenburg a. N., Wernherus Tünger, Dekan zu Endingen, Ludwicus Bachmeiger, Vikar zu Üchtingen (Jechtingen), Renhart Ziegler, Vogt zu Burkheim, Diebolt Pfaff, Altmeister, und Erhart Steinax, sämtlich als Testamentsvollstrecker Herrn Konrat Gügelins sel., vormals Kirchherrn zu Burkheim, setzen fest, dafs jeder Priester, dem die vom Testator neugestiftete Pfründe auf dem Nikolausaltar in der Pfarrkirche zu Burkheim verliehen wird, in der Stadt haushäblich wohnen soll und nirgendwo sonst; er soll dreimal wöchentlich Messe lesen und die Pfründe niemals vertauschen ohne Wissen und Willen seiner Lehnsherrn, nämlich des Bürgermeisters und Rats zu Burkheim; Fürstbischof Hermann von Konstanz wird gebeten dies zu bestätigen. Es siegeln Antonius von Pfor, W. Tünger, R. Ziegler, für die übrigen Bürgermeister und Rat von Burkheim. Die Urkunde ist auf Pergament geschrieben. Die Siegel sind sämtlich stark beschädigt.

Freiburg i. B.

BESPRECHUNGEN.

EBELING, FRIEDRICH W.: Floegels Geschichte des Grotesk-Komischen bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt. Mit 41 Bildtafeln, zum gröfsten Teil in Farbendruck, und Ebelings Portrait. Vierte, nach der dritten unveränderte Auflage. Leipzig, Verlag von H. Barsdorf, 1887. (XIV und 478 Seiten 8°.)

Dieses Werk gehört nach seinem ganzen Zweck und Wesen recht eigentlich der vergleichenden Litteraturgeschichte an. Es greift sogar nicht selten über ihren Bereich hinaus, insofern nämlich die groteske Komik durchaus nicht immer, ja nicht einmal zumeist an die litterarische Produktion gebunden ist. Aber auch, wo dies nicht der Fall ist, fügt sich die geschichtliche Darstellung ihrer Erzeugnisse, ihrer Arten und Ausdrucksformen fast immer natürlich dem Rahmen der Litteraturgeschichte ein; denn sehr vieles, was uns im sozialen und im kirchlichen Leben früherer Zeiten grotesk-komisch erscheint, steht in der innigsten Verwandtschaft zur Entwicklungsgeschichte des Dramas. Im Drama, als der die verschiednen Einzelkünste vereinigenden Gesamtkunst, speziell in einer Gattung desselben, in der weltlichen Komödie, gelangt auch das Grotesk-Komische zu seiner höchstmöglichen künstlerischen Gestaltung, und demgemäfs sollte die Geschichte des Grotesk-Komischen folgerichtig mit dem Blick auf die Entwicklung der Komödie schliefsen, nicht, wie bei Floegel-Ebeling, damit anfangen; der moderne Bearbeiter würde in dem höchsten Kunstwerk der Gegenwart, in welchem die groteske Komik eine hervorragende Rolle spielt, in Richard Wagners „Meistersingern“ den würdigsten, auch wissenschaftlich richtigsten Schlufsstein seines Werkes gefunden haben. Dafs Ebeling dieses deutscheste Lustspiel nicht einmal nennt, nimmt Wunder, da er, nach andern Stellen seines Buches zu schliefsen, keineswegs von parteiischer Feindseligkeit gegen den Schöpfer desselben befangen ist; dafs er aber die natürliche und sachgemäfse Anordnung seines Stoffes nicht durchführte, war wohl zumeist in seiner Abhängigkeit von dem ursprünglichen Verfasser seines Werkes begründet, einer Abhängigkeit, die er vor allem äufserer Gründe wegen nicht ganz beseitigen durfte und wollte. Und doch ist sie die hauptsächliche Ursache der meisten Punkte, in denen seine Darstellung den Tadel

des modernen Lesers, namentlich des modernen Litterarhistorikers herausfordert.

Floegels Arbeit war zu ihrer Zeit eine überaus verdienstliche Leistung, der wir noch heute gern hohes Lob spenden; allein seit ihrem Erscheinen sind jetzt genau hundert Jahre verstrichen, und in diesen hat sich die geschichtliche, besonders die litterargeschichtliche Forschung nach einer ungleich besseren Methode zu unendlich reicheren Ergebnissen entwickelt. Von diesen neuen Ergebnissen hat Ebeling viele, sehr viele, aber noch lange nicht alle, seiner Darstellung zu Gute kommen lassen; auch die neue Methode entschieden durchzuführen, davon hielt ihn eine ehrenwerte, jedoch in diesem Falle wohl zu weit gehende Pietät gegen seinen Vorgänger ab, dessen Arbeit er gleichwohl durchaus umändern, verbessern und erweitern mufste. Aber trotz aller dieser Ummodelungen merkt man seinem Buche die Herkunft aus dem vorigen Jahrhundert noch zu oft an. Manches ästhetische Urteil namentlich erinnert an gewisse französisch korrekte Kunstanschauungen der vorgoethischen Zeit, wenn es z. B. auf S. 98 heifst, die Menge der Personen in den alten Mysterien habe notwendig eine ebenso lächerliche, als unangenehme Verwirrung auf dem Theater bewirkt, wo alle Personen auf einmal erschienen. Ebenso dürfte man sich wundern, S. 102 f. Milton in der Geschichte des Grotesk-Komischen anzutreffen, jetzt, da längst niemand mehr die Vorwürfe törichter Beurteiler aus dem vorigen Jahrhundert wiederholt, die allein dem „Verlornen Paradies“ einen Platz unter den geistlichen Farcen anwiesen. Aber auch in dem, was sonst bei dieser Gelegenheit über Milton gesagt ist, nimmt man, obgleich sich nichts geradezu Falsches darunter befindet, doch nur die Kenntnis der älteren Litteratur wahr; auf ein Studium der neueren Arbeiten, etwa der Schriften Massons, die hier überall einen neuen Grund gelegt haben, deutet nichts. Und so geht es uns bei Ebeling noch sehr oft, in den Abschnitten über die mittelalterlichen Mysterien, noch mehr in denen über das deutsche Drama u. s. w. Da werden uns die längst widerlegten Ansichten von der Einrichtung der mittelalterlichen Bühne, von den daselbst über (statt „hinter“ oder „neben“) einander gebauten Gerüsten und dergleichen wieder aufgetischt (S. 68); über die englischen Komödianten erhalten wir einen den neueren Arbeiten gegenüber ganz ungenügenden Bericht (S. 166); sogar die alte Fabel von der Verbrennung des Harlekins auf der Neuberschen Bühne wird uns noch einmal erzählt (S. 176). Streitfragen, die man vor hundert Jahren eifrig erörterte, jetzt aber längst entschieden hat, werden ausführlich behandelt, wichtige Entdeckungen der neueren Forschungen aber viel kürzer abgetan, als ihre geschichtliche Bedeutung es verdiente. Dazu kommen auch in den von Ebeling beigefügten Teilen manche Irrtümer im einzelnen. Wie ungerecht ist z. B. S. 181 Ferdinand Raimund behandelt! Der Verfasser kann keine Ahnung von dem dichterischen Werte der Dramen Raimunds haben, von dem wundervollen Humor, der unversieglich in ihnen quillt, wenn er behauptet, eigentlich komisch seien

diese Stücke nicht, sie nähmen vielmehr auf dem Gebiete der Posse einen Platz ein, wie die Ifflandischen Schauspiele überhaupt; wie diese durch Ifflands Spiel, so hätten auch Raimunds Stücke durch das Spiel ihres Verfassers ihren eigentlichen Wert erhalten!! Nicht weniger sonderbar will es mich bedünken, wenn Ebeling bei seinen ausführlichen, verhältnismäfsig sogar viel zu ausführlichen Betrachtungen über die moderne humoristische Gesellschaft Schlaraffia trotz seinem liebevollen Anteil an deren meisten Einrichtungen und Gepflogenheiten doch einzelne Inkonsequenzen, z. B. in ihrer Zeitrechnung, in ihrem Gebrauch unmöglicher lateinischer Ortsnamen, rügt und der Verbesserung empfiehlt: als ob nicht gerade in diesen Inkonsequenzen und zugestandenen Fehlern ein tüchtiges Element grotesker Komik liege!

Vor allem dürfte das geschichtliche Moment stärker betont sein. Jetzt begnügt sich der Verfasser noch zu oft mit einer blofsen Aufzählung, wobei er dasjenige, von dem er zufällig am meisten weifs, auch am umständlichsten bespricht, nicht aber das an sich oder dnrch seine geschichtliche Wirkungen Bedeutendste kräftig hervorhebt und ausführlich betrachtet, während er das weniger Bedeutende nur kurz und gelegentlich anzureihen hat. Auch dadurch entstehen Ungerechtigkeiten. So verschwindet z. B. ein grotesk-komisches Genie wie A. Oberländer (dessen Name überdies in Oberlänner verdruckt ist) bei Ebeling völlig unter der Menge der andern, zum Teil ihm keineswegs ebenbürtigen Zeichner, mit denen er S. 429 ohne jedes unterscheidende Wort zusammen genannt ist.

Durch all diese Ausstellungen aber, denen sich ja noch manche beifügen liefsen, soll Floegel-Ebelings Geschichte des Grotesk-Komischen nicht herabgesetzt werden. Das Buch ist trotz aller seiner Mängel eine gute und besonders eine sehr brauchbare Arbeit, aus der jeder Leser sehr viel lernen kann. Eine Fülle von Kentnissen ist darin aufgespeichert, feine und geistreich anregende Bemerkungen sind nicht gespart. Der Zusammenhang der verschiednen Zeiten und Völker bei gewissen komischen Gebräuchen oder bei dramatisch-komischen Figuren wird möglichst aufgedeckt und damit ein schätzenswerter Beitrag geliefert, sowohl zur Geschichte mancher volkstümlicher Sitten (z. B. der Feste bei der Ankunft des Sommers, des Winters, verschiedener Trachten, Moden u. dgl.) als auch zur Geschichte allgemeiner litterarischer und dichterischer Formen und Erscheinungen (z. B. der Masken in der antiken und in der neueren Komödie). Dazu sorgen zahlreiche, instruktiv ausgewählte und gut ausgeführte Illustrationen dafür, dafs das Gesagte dem Leser auch, soweit dies nötig und möglich ist, zu unmittelbar sinnlicher Anschauung komme. Die äufsere Ausstattung ist gleichfalls seit der dritten Auflage des Buchs in jeder Hinsicht als vorzüglich zu preisen. Ebeling stellt im Vorwort neue Vermehrungen bei der fünften Auflage, die voraussichtlich nicht lange auf sich warten lassen wird, in Aussicht. Möge er dann den Mut haben, nicht nur im einzelnen wieder allerlei zu verbessern, wie er das bisher immer redlich getan hat, sondern sich

auch im ganzen noch freier von der Arbeit seines Vorgängers zu machen! Wer auf diesem Gebiete schon selbständig so viel geleistet hat wie er, darf sich auch dem bedeutendsten Vorläufer gegenüber einer solchen Unabhängigkeit erkühnen, ohne den Tadel gerechter Leser und Kritiker befürchten zu müssen.

Bayreuth. Franz Muncker.

BULTHAUPT, HEINRICH: Dramaturgie der Oper. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel 1887. I. Bd. VI, 404 S. 8⁰. II. Bd. 322 S.

Im ersten Hefte dieses Bandes (S. 109) der Zeitschrift beklagte ich den Mangel einer unparteiischen Geschichte der musikalisch-dramatischen Bestrebungen, wie sie von der Gründung des altitalienischen „Dramma per musica", das als Wiederherstellung der attischen Tragödie gedacht war, bis zum „Ring des Nibelungen" und „Parsifal", deren Aufführungen nationale Festspiele, wie sie in Hellas geblüht, sein sollten, von Theoretikern und Praktikern so mannigfach gelehrt und ins Werk gesetzt worden sind. Was uns Bulthaupt nun in wohlüberlegter Auswahl aus der Geschichte der deutschen theatralisch-musikalischen Kunst vorführt, füllt gerade im wichtigsten Teile die beklagte Lücke aus. Bulthaupts „Dramaturgie der Klassiker" (Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, Shakespeare), 1881 und 1883 erschienen, war ein sehr verdienstliches, dem ästhetischen Studium wie dem Theater dienendes Werk; allein wie vieles er darin auch besser und schärfer als seine Vorgänger erfafst und dargelegt hatte, er bewegte sich auf einem viel durchforschten, vielleicht allzuviel bereits aufgewühlten Boden. Eine Dramaturgie der Oper, wie Bulthaupt sie liefert, hat vor ihm noch niemand unternommen; es wäre noch vor zwanzig Jahren auch gar nicht möglich gewesen sie so zu schreiben, denn erst seit kurzem haben wir gelernt, die Oper nicht mehr „vor Allem und fast ausschliefslich auf ihren musikalischen Inhalt hin" zu prüfen, sondern „mit musikalischem, dramatischem und theatralischem Mafsstab zugleich zu messen, nicht ohne auf die beiden letztgenannten Faktoren den gröfseren Nachdruck zu legen." Nicht als Musiker wie seine Vorgänger noch als Dichter, obwohl ich die Dichtung hie und da der Musik gegenüber zu stark bevorzugt finde, sondern als Dramaturg ist Bulthaupt an die Oper herangetreten. Nach einem nur allzuflüchtigen Überblicke über Entstehung von Oper und Singspiel sucht er den „von Gluck bis Wagner nachweisbaren, nur von Meyerbeer durchbrochenen Entwickelungsgang" der deutschen Oper darzustellen. Ein erster Versuch auf einem wenig durchgearbeiteten Gebiete mufs manche Lücken darbieten, es sind aber bei Bulthaupt nur solche, die er selbst im Vorworte aufweist. Dafs für das Verständnis Glucks

eine breitere Darstellung Rousseaus und Lullys, für Mozarts Entführung eine Geschichte des deutschen Singspiels — Schletterers Arbeit darüber ist so erbärmlich wie alles, was dieser Parteifanatiker geschrieben — wünschenswerte Voraussetzungen sind, und die Geschichte der deutschen Oper Lortzing, Spohr, Marschner, Cornelius (Barbier von Bagdad) nicht übergehen darf, weiss niemand besser als Bulthaupt selbst. Es kam nur darauf an einmal bahnbrechend vorzugehen, da, wo bisher nur wüster, auf beiden Seiten sich gleich überstürzender Parteihader verwirrte, einer ruhigen geschichtlichen Betrachtung Raum zu schaffen. Ich habe schon 1886 darauf hingewiesen,*) dafs nur eine Betrachtung Wagners im Zusammenhange der ganzen geschichtlichen Entwickelung berechtigt sei, und bin dafür von den Wagnerianern nach Gebühr angegriffen worden. Bulthaupts Dramaturgie dürfte nun vielleicht auch jene Herren überzeugen, dafs eine historische Betrachtung nicht gleichbedeutend mit einer Grablegung der lebendigen Kunst im Erbbegräbnisse der Klassizität sei.

Der erste Band von Bulthaupts Dramaturgie der Oper stellt Gluck, Mozart, Beethoven und Weber dar, der zweite Meyerbeer und Wagner. Wenn die Musik sich einmal mit dem Worte und dem ganzen theatralischen Apparate verbindet, dann unterliegt sie auch nicht blofs musikalischen sondern dramaturgischen Anforderungen. Dies ist die Grundanschauung, von welcher Bulthaupt ausgeht. Zwar drängt er niemals uns seine musikalische Gelehrsamkeit auf, sie bewährt sich aber im ganzen Werke genügend, um ihn vor Angriffen der Musikprofessoren sicherzustellen. Für den Musiker als Opernkomponisten ist nicht allein die musikalische Regel noch das Textwort entscheidend, sondern der allgemein dramatische Gehalt, welcher nicht vom Dichter entwickelt, sondern der Potenz nach in der textlichen Unterlage vorhanden ist. Je gröfser, d. h. wahrer, von der Heiligkeit seiner Kunst mehr durchdrungen der Musiker ist, desto mehr wird er bei seinem musikalischen Schaffen von der dramatischen Fähigkeit des Textdichters abhängig bleiben. Weber und der absoluteste aller Musiker, Mozart sind mit den Erfolgen und Mifserfolgen ihrer Opern zeugen davon. Bulthaupt hat dies am überzeugendsten gerade bei Mozart nachgewiesen. Daraus ergiebt sich für ihn die Notwendigkeit, überall von der Dichtung auszugehen und nachzuweisen, wie der Musiker eben aus der Dichtung sein Werk entwickelt hat oder, wie Gluck in „Paris und Helena“, Weber in der „Euryanthe“, dabei unterlegen ist. Dieser Aufgabe ist Bulthaupt mit ebenso viel musikalischem Wissen als dramaturgischem Scharfsinne gerecht geworden. Wie er es möglich gemacht hat, auch in Besprechung musikalischer Fachfragen leicht verständlich zu bleiben, verdient ebenso Anerkennung wie der vornehme, nach jeder Richtung hin musterhafte Stil, in welchem das ganze Werk geschrieben ist. Es ist nicht möglich, ernste wissenschaft-

*) Richard Wagner, Jahrbuch. Herausgegeben von Josef Kürschner. Erster Band. Stuttgart 1886.

liche Belehrung und populäre leichte Fassung glücklicher zu vereinigen. Es fehlt nicht an Willkürlichkeiten, wenn Bulthaupt einmal den dramatischen Stoff weit durch die Geschichte verfolgt, ein anderesmal notwendig anzuführende Zwischenglieder unerwähnt läfst; ich will gerade hier einige kleine Ergänzungen beitragen; im ganzen aber hat er seine Dramaturgie der Oper selbst zu einem gediegenen Kunstwerke gestaltet. Parteilos nach Gründen, die von allen Seiten erwogen sind, abwägend, ebenso durch Studien wie durch praktische Theatererfahrungen zu seiner schwierigen Aufgabe vorbereitet, hat Bulthaupt uns hier ein bahnbrechendes Werk geliefert, das die Hoffnung erweckt, es werde eine neue bessere, nicht mehr von leeren Parteischlagwörtern beherrschte Ansicht über musikalisch-dramatische Kunstwerke von hier aus ihren Ausgangspunkt nehmen.

Und nun, nicht zur Einschränkung des Lobes, einige Wünsche und kleine Berichtigungen für die folgenden Auflagen der „Dramaturgie der Oper". Ich hoffe, dafs wir von Bulthaupt noch eine Geschichte der Oper erhalten; jedenfalls wäre es wünschenswert, der Dramaturgie der deutschen Oper einen eigenen Band Dramaturgie der italienischen und französischen Oper zur Seite zu setzen, wie ja Bulthaupt auch in seiner Dramaturgie des Schauspiels ähnliches getan hat. Der jetzt unter Gluck eingereihte Überblick über die Entwickelung der Oper mufs dringend zu einem selbständigen Abschnitte erweitert werden, schon die Anlage des ganzen Buches fordert dies unbedingt. In diesem Abschnitte wäre dann (S. 4) zu berichtigen, dafs gerade die Oster- und Weihnachtsspiele in ihren Anfängen Opern gewesen sind; erst allmählich drang das gesprochene Wort mit der Ausdehnung der liturgischen Dramenscenen ein. Aber auch im ausgebildeten Mysterienspiel ist viel mehr gesungen worden als man gewöhnlich annimmt. Bei den Fastnachtsmummereien dagegen hat die Musik keine Rolle gespielt, wenigstens im deutschen Fastnachtsspiel. Die Anfänge und die Quelle des Singspieles in Deutschland hat Bulthaupt seinerseits völlig übersehen. Im 16. Jahrhundert waren die Engländer noch nicht wie im 19. das am wenigsten musikalische Volk Europas. Die englischen Komödianten haben uns das Singspiel gebracht, als dessen erster deutscher Bearbeiter (Dichter) Jakob Ayrer erscheint; das Singspiel ist also bereits lange vor 1644, wie Bulthaupt (S. 15) angiebt, nachweisbar. Da die Aufführung von Rinuccinis Dafne am sächsischen Hofe erwähnt wird, hätte auch Opitz als Übersetzer genannt werden müssen, denn für die ganze Stellung, das rasche Eindringen der jungen italienischen Oper war es entscheidend, dafs ein Dichter vom Ansehen Opitzens sich ihrer annahm. Wichtiger als Keisers Abhandlung (S. 18) erscheinen mir Barthold Feinds „Gedancken von der Opera" (Stade 1708). Dies leitet mich zu einer zweiten Forderung. Bulthaupt hat es mit grofsem Geschicke verstanden, die Theorien Glucks und Wagners bei der Besprechung ihrer einzelnen Kunstwerke zu erörtern. Es wäre jedoch entschieden wünschenswert, wenn Bulthaupt, vielleicht als Einleitung zum zweiten Bande in einem

eigenen Abschnitt die ästhetischen Hinweise auf das Musikdrama, wie Lessing, Schiller, Wieland, Rousseau, Hoffmann und viele andere sie gegeben haben, zusammenstellte. Fritz Koegel hat im ersten Bande des Wagner-Jahrbuchs gezeigt, wie überreich und belehrend eine solche Zusammenstellung sein kann. Die „Dramaturgie der Oper“ dürfte diesen dramaturgischen Nachweisen wohl ein eigenes Kapitel einräumen.

Die Don Juan-Sage und Bearbeitungen hat Bulthaupt ziemlich eingehend berücksichtigt. Über „die Grundlage der Don Juan-Sage“ vgl. Zeitschrift für vergleichende Litt.-Gesch. I, 392 und Karl Engels verdienstliche Zusammenstellung in seinem Buche: „Die Don Juan-Sage auf der Bühne“ (Dresden und Leipzig 1887). Bulthaupts ungünstiges Urteil über Molières Don Juan kann ich nicht teilen. Freilich gewinnt man beim Lesen keine Vorstellung von der dramatischen Wirkung, welche die Comédie von der Bühne aus hervorruft. Da Bulthaupt auch der Don Juan-Dichtungen, die Mozart zeitlich nachfolgen, gedenkt, hätte er die gewaltigste, Lenaus Fragment nicht ungenannt lassen sollen. Sehr beachtenswert bleibt, was Michael Beer in Briefen vom 8. und 12. Dezember 1829 an Immermann über Mozarts Don Juan schrieb. Das Duett Don Juans und Zerlines Là, ci darém erinnert textlich an ein altfranzösisches Volkslied:

Allons, allons gay, m'amye, ma mignonne
Allons, allons gay, gayement vous et moy.
Mon père a faict faire ung chasteau;
Il n'est pas grand, mais il est beau.
Ce sera pour porter jouer
Pour ma mignonne et pour moy.

Die Zurückweisung der so viel gerühmten Don Juan-Erörterungen Hoffmanns ist wohl verdient; aber Vining der, das Geheimnis des Hamlet (S. 185) so scharfsinnig gelöst, ist Amerikaner, wie ich zur Ehrenrettung Altenglands berichtigen möchte.

Bulthaupt hat die Anklagen gegen den Text der „Zauberflöte“ mit Recht zurückgewiesen, er hätte meines Erachtens nach sogar etwas mehr zu seinem Lobe sagen können. Das in ihm enthaltene politische Element verdient eigens erwähnt zu werden. Grillparzer, ein eifriger Bewunderer von Mozarts Werk, hat noch 1826 „der Zauberflöte zweiten Teil“ im Anschlufs an Schikaneder als politische Satire gedichtet (Sauers Ausgabe XI, 156). Das Auftreten der Königin der Nacht im Anfang der Zauberflöte ist in München, und zwar auf unmittelbaren Befehl König Ludwigs II., bereits so imponierend gestaltet worden wie Bulthaupt, die deutschen Regisseure tadelnd, es verlangt. Wagner verliefs in Köln das Theater, als die Königin der Nacht auftrat, ohne dafs die Regie sich irgendwie um sie gekümmert hätte. Wielands Oberon als Quelle von Webers Oper wird von Bulthaupt ausführlicher besprochen, was er aber S. 381 über die Quellen Chaucers, Spensers und Shakespeares sagt, bedarf einer kleinen Verbesserung; vgl. L. Proescholdt, on the sources of Shakespeares Midsummer Nights Dream. Halle 1878. Wieland aber hat fast gar nicht aus

Chaucer sondern aus Pope's Bearbeitung geschöpft. Die frühen, zum Teil in Nachahmung der Zauberflöte erfolgten Dramatisierungen des Wielandschen Oberon gehören zur Vorgeschichte der Weberschen Oper. Schiller hielt den Oberon „wirklich für ein treffliches Sujet zur Musik“ und begann 1787 eine Oper daraus zu gestalten, was Körner aber mifsbilligte. Als Dekorations- und Maschinenstück in fünf Aufzügen, bearbeitet von Gottfried Busch von Buschen erschien Wielands Oberon im Druck, Weimar 1798. Andererseits*) durfte bei Besprechung von Wagners Tannhäuser nicht unerwähnt bleiben, dafs auch Weber bereits an eine Oper, der Sängerkrieg auf der Wartburg, gedacht hatte. Bulthaupt nennt als solche, die vor Wagner sich mit der Tannhäuser- und Wartburgkriegsage beschäftigt nur Vulpius, Tieck und Adolf Bube. Die drei Teile (Abenteuer) von Fouqués Dichterspiel „Der Sängerkrieg auf der Wartburg“ (Berlin 1828), durchzulesen, bringt eben keine grofse poetische Ausbeute. Allein Wagner hat das Werk zweifellos gekannt und in dem Wuste von Unsinn finden sich ein paar poetische Motive, die nur leise umgebildet bei Wagner wiederkehren. Hoffmanns Erzählung nennt Wagner selbst, sie konnte freilich ihm nichts bieten. Noch ehe Wagner die Bearbeitung der Sage unternahm, hatte Geibel 1838 in Athen die Idee gehabt, „das schöne Sujet vom Tannhäuser dramatisch zu bearbeiten.“ Grillparzer und Schack dachten an eine Dramatisierung der Sage vom Wartburgkriege. Die fruchtbare Idee, beide getrennte Sagen zu einer inneren wie äufseren Einheit zusammenzuschmelzen, ist Wagners ausschliefsliches Eigentum.

Bulthaupt hat Wagner 290 von den 322 Seiten seines zweiten Bandes gewidmet. Bei den starren Vorurteilen, die gerade in der deutschen Gelehrtenwelt noch immer gegen den musikalischen Dramatiker herrschen, der einmal von einem Philologen von Otto Jahns Ansehen mit dem Banne belegt worden ist, mufs der Mut, mit welchem Bluthaupt in seinem gründlichen ernsten Werke Wagner giebt, was Wagners von Gott- und Rechtswegen ist, anerkannt werden. Ist doch für viele ein Buch, das Wagner ohne Schmähwort nennt, eben dadurch allein unwissenschaftlich. Ich will mich auch hier nur auf einige Bemerkungen beschränken. Mich wundert, dafs Bulthaupt, der an den Dramatiker Wagner mit Recht den strengsten Mafsstab anlegt, sich nicht gegen eine Stelle im II. Aufzuge des Lohengrin wendet. Ist es denkbar, dafs nachdem der mit grofsem Geschicke der berühmten Streitscene der Königinen im Nibelungenliede nachgebildete Zwist zwischen Elsa und Ortrud die erstere soeben von der bodenlosen Falschheit von Telramunds Gemahlin überzeugt hat, Elsa sich von eben diesem Telramund, der sie Monate hindurch als Verbrecherin

*) Auch bei Besprechung von Meyerbeers Robert wäre daran zu erinnern gewesen, dafs es bereits ein altfranzösisches Mysterienspiel Robert der Teufel giebt, das vor einigen Jahren in Paris sogar wieder zur Aufführung gebracht worden ist. Für „Euryanthe“ vgl. von der Hagen's „Gesamtabenteuer“ Nr. LXII. und meine Einleitung zu „König Zymbelin“ XII, 7—19.

behandelt und mit dem Tode bedroht hatte, in der Weise, wie es geschieht, beraten läfst? Psychologisch und dramatisch unmöglich, wirkt die Scene verletzend; in allen Werken Wagners findet sich ein ähnlicher unbegreiflicher Mifsgriff nicht wieder. Der zweite Teil der Gralserzählung (II, 135) ist nicht in Weimar sondern von Vogl in München einmal gesungen worden. Das Verwechseln von Liebes- und Todestrank ist bei den Aufführungen in Bayreuth, ganz wie Bulthaupt es verlangt, scharf hervorgehoben worden. Man wird wenig von dem, was Bulthaupt in Wagners dramatischem Aufbau tadelt, leugnen können und vor allem mit dem Hinweise, dafs Liebe und Lust für Alberich das nämliche seien, und den bedenklichen Folgerungen hat Bulthaupt Recht. Unrecht aber hat er mit seinem Tadel des II. Aufzugs von „Tristan und Isolde". Es ist mir unbegreiflich, wie gerade Bulthaupt, der die weniger einwurfsfreie Scene zwischen Parsifal und Kundry verteidigt und ihre dramatische Entwickelung und Steigerung nachweist, den streng dramatischen, in drei Teile gegliederten Aufbau der Scene zwischen Tristan und Isolde so gänzlich verkennen mochte. Die Steigerung: Weltverachtung, Todessehnsucht, Todesentschlufs bildet hier doch einen wirklich dramatischen, entwickelungsreichen und nicht tatenarmen Inhalt. Ebenso unbegreiflich bleibt es, wie Bulthaupt die künstlerische Berechtigung von Hans Sachs' Versen „Jetzt All' vom Fleck" u. s. w. nach dem Quintet übersehen konnte. Aus der idealen Ergriffenheit, die sich aller bemächtigt, leiten sie feinfühlig Handlung und Zuhörer zur mehr realistischen Stimmung des Volksfestes hinüber. Der geradezu notwendige Übergang ist wenigstens in München niemals beseitigt worden (II, 200). Das Verhältnis der Meistersinger zu Lortzings Hans Sachs mufste nach Weltis Darlegung im Wagner Jahrbuch erwähnt werden. Dass Wagner im Parsifal den Stabreim ganz beseitigt habe (II, 318) ist, wie jeder Blick in die Dichtung zeigen kann, unrichtig. Im Parsifal wie im Tristan hat er Reim und Alliteration verwendet. Da Titurels Erwachen bereits vor der ersten Aufführung von Wagner selbst beseitigt wurde, war die ganze tadelnde Ausführung darüber zu sparen.

Öfters (I, 370; II, 181, 199) hebt Bulthaupt hervor, dafs Wagner seine eigene Theorie verletzend Duette, Terzette und Quintette in seinen Reformopern geduldet habe. Wir haben hier ein lehrreiches Beispiel davon, wie weit die Jahrzehnte hindurch in allen Blättern getriebene systematische Verdrehung von Wagners Ansichten verwirrend wirken kann. Wagner hat eine solche absolute Theorie niemals aufgestellt. Er verwirft den undramatischen Zwang, Duette u. s. w. geben zu müssen; wenn aber die dramatische Situation ein solches Zusammensingen fordert, so hat er auch als Theoretiker gar nichts dagegen einzuwenden.

Den gegen Jordan ausgesprochenen Tadel Bulthaupts (II, 230) will ich wenigstens nicht ohne Widerspruch durchgehen lassen. In den „Nibelunge" sind unfafsliche Geschmacklosigkeiten; die Arbeit, mit Mosaik zusammenzusetzen, was wohl niemals ein verstandesmäfsig



geordnetes Ganzes war, musste oft unpoetisches ergeben — allein nehmt alles in allem, so sind Jordans beide Epen doch eine dichterische Leistung, der Bewunderung gebührt; an die unvergleichliche Gröfse von Wagners Drama reicht Jordans Epos freilich nicht heran. Wagners dramatische Vorgänger Hans Sachs, Fouqué, Raupach haben Wagner unverhältnismäfsig weniger Vorteil gebracht als seine Dichtung allen späteren Bearbeitern. Über die moderne Nibelungendichtung giebt es bereits eine kleine Litteratur.*) Den Mythos hatte schon vor Wagner Karl Immermann in einem Briefe an Michael Beer für die Tragödie empfohlen; auf die innere Verwandtschaft von Immermanns Merlin und Wagners Parsifal ist schon im ersten Bande des Wagner-Jahrbuchs hingewiesen worden. Zu berücksichtigen wäre auch für Bulthaupt Fr. Th. Vischers Empfehlung des Nibelungenstoffes zur Oper (Kritische Gänge, Tübingen 1844) gewesen.

Marburg i. H. Max Koch.

ALEXANDER BAUMGARTNER S. J: Longfellows Dichtungen. Ein litterarisches Zeitbild aus dem Geistesleben Nordamerikas. — Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Freiburg im Breisgau, Herder 1887. — XX, 384 S. 8.

Für Studien in vergleichender Litteraturgeschichte bietet Longfellow ein sehr dankbares Objekt, man hat ja auch schon tatsächlich seine Tales of a Wayside Inn zur Grundlage stoffgeschichtlicher Untersuchungen gemacht. In mehreren Beziehungen vermittelte er den Amerikanern die Einwirkung fremder, besonders der romanischen Litteraturen. Einmal, indem er selbst Stoffe fremder Zeiten und Länder dichterisch behandelte. Dabei kam ihm seine ausgedehnte

*) Ich gebe ein Verzeichnis dieser Schriften, soweit sie mir vorliegen. Zwei ältere Schulprogramme hat Gg. Reinhard Röpe zu einem Buche „die moderne Nibelungendichtung“ (Geibel, Hebbel, Jordan) Hamburg 1869 verarbeitet. Eine Studie „der Ring des Nibelungen“ gab Franz Müller 1869 und 1876 (Leipzig) heraus. Aus der Preisschrift von Ernst Koch „der Ring des Nibelungen in seinem Verhältnis zur alten Sage wie zur modernen Nibelungendichtung“, Leipzig 1875 erschienen erweitert zwei Abschnitte „Überblicke über die moderne Nibelungendichtung“ und „die Waberlohe in der Nibelungendichtung“, Leipzig 1886. Den „Nibelungenmythos in Sage und Litteratur“ behandelte Hans v. Wolzogen, Leipzig 1878, „Wagners Tondrama: Der Ring des Nibelungen“, Karl Köstlin, Tübingen 1877. „Die Nibelungendramen seit 1850 und deren Verhältnis zu Lied und Sage“ von Josef Stammhammer, Leipzig 1878; Karl Rehorn, „Die Nibelungen in der deutschen Poesie“, Frankfurt a. M. 1876; A. Stein, „Die Nibelungensage im deutschen Trauerspiel nebst Anhang: Richard Wagners Dichtung: der Ring des Nibelungen“, Mühlhausen 1882 und 1883. Emil Plaumann, „Markgraf Rüdeger von Bechelaren von F. Dahn und das Nibelungenlied“, Graudenz 1885. Landmann, „Die nordische Gestalt der Nibelungensage und die neuere Nibelungendichtung“, Darmstadt 1887.

Belesenheit zu statten, die er sich zunächst für eine Professur am Bowdoin College, dann an der Harvard University erworben und durch stete Übung im Berufe sowie durch mehrere Reisen sehr vervollkommnet hatte. Er vermochte wirklich einen sehr bedeutenden Stoffkreis zu überschauen, und seine Balladen, z. B. die 22 der Olafssaga, zeigen, wie tief er in den Geist der fremden Dichtung eingedrungen war, mit welcher das gewählte Motiv zusammenhing. Dies wird auch in seinen meist wohlgelungenen Übersetzungen sichtbar, die von der Jugendarbeit der Coplas de Manrique an in jeder veröffentlichten Sammlung seiner Gedichte vorkommen. Die einzelnen dieser von ihm englisch bearbeiteten Stücke zeichnen sich nicht so sehr durch ihren hohen poetischen Wert als durch irgend einen liebenswürdigen Einfall, ein freundliches Bild aus, welche Longfellow anzogen. Endlich aber, und das weist zugleich auf die Schwächen und Grenzen seiner Begabung, hat Longfellow kein gröfseres Gedicht verfafst, welches nicht den Einflufs eines fremden Vorbildes aufs deutlichste bekundete. Niemand wird heute so weit gehen als seinerzeit Edgar Allan Poe in übelwollender Schärfe und Härte, der Longfellow geradezu des Plagiates bezichtigte, allein es ist doch schlimm für diesen, dafs, vermöchte man sich seine Vorbilder wegzudenken, damit auch ein grofser Teil seiner eigenen Poesie verschwände. So gäbe es keine „Goldene Legende“ ohne Goethes Faust, keinen „Hiawatha“ ohne die Kalewala, kein „Wirtshaus an der Heerstrafse“ ohne Chaucers Canterbury Tales. So grofs Longfellows Vermögen der Aneignung, Nachempfindung, Nachbildung war, gerade deshalb war seine eigene Schöpferkraft gering. Am schönsten gelang ihm der Ausdruck trauriger, aber doch hoffnungsvoller und trostreicher Stimmung in einfachen, schlichten Formen. Solche seiner Gedichte sind unsterblich, z. B.: The Psalm of Life, The Village Blacksmith, The Rainy Day, Excelsior, The Arrow and the Song, The Old Clock on the Stairs u. a. In ihnen fallen Mensch und Dichter zusammen, fromme, wahrhafte Herzensgüte durchwärmt die melodischen Verse. Aber es sind ihrer nicht allzuviele, meistens gehören sie den früheren Epochen seines Lebens an.

In dem Buche von Baumgartner wird die vermittelnde Wirksamkeit Longfellows richtig bezeichnet. Freilich nicht mit Schärfe und Nachdruck, es gebricht eben dem Verfasser an der tieferen Kenntnis der englischen, noch mehr der amerikanischen Litteratur selbst. Was er von der letzteren weifs, stammt fast Alles aus zweiter Hand. Darum ist er oftmals genötigt, Redensarten an Stelle sachkundiger Erörterung zu bringen. Seine Schilderung von Longfellows Dichtungen hat keinen Hintergrund, die Arbeit ist zu rasch und zu flüchtig. Aber wahrscheinlich hat der Verfasser ein Buch gerade dieser Art machen wollen, und da es seiner Tendenz nach gar nicht wissenschaftlich ist, sondern der religiösen Erbauung dienen soll, so fallen die erwähnten Mängel nicht schwer ins Gewicht. Seinen Zweck scheint Baumgartners Werk zu erreichen, es liegt bereits in

zweiter Auflage vor, und verdankt dies mit einer sehr rühmenswerten Eigenschaft: es ist (zwar nicht rein, aber) leicht und angenehm geschrieben.

Graz. A. E. Schönbach.

GOLTHER WOLFGANG: Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. Ein Beitrag zur Litteraturgeschichte des XII. Jahrhunderts (Gekrönte Preisschrift). München 1887. Christian Kaiser. Preis: 4 Mark. gr. 8⁰. VIII. und 155 Seiten.

Unser deutsches Rolandslied ist schon zu öfteren Malen Gegenstand litterarhistorischer Vergleichung gewesen. Zunächst lag es nahe, das deutsche Dichtwerk seinem französischen Vorbilde gegenüber zu stellen, andrerseits mufste versucht werden, das Verhältnis der jüngeren Bearbeitungen des Karlmeinet und des Strickerschen Karl zu dem veralteten Werke des Pfaffen Konrad aufzuweisen. Diese letztere Frage ist bis jetzt in ausgedehnterer und genauerer Weise gelöst worden, während die erstere eigentlich nur von seiten der Herausgeber in ihren Einleitungen und Anmerkungen blos im allgemeinen erörtert oder im besonderen berührt und durch Beispiele erläutert wurde. Eine zusammenfassende und zugleich in alle Einzelheiten eingehende Vergleichung war somit als willkommene Aufgabe noch übrig gelassen. Es ist daher dankbar anzuerkennen, dafs die philosophische Fakultät der Universität München durch Stellung einer Preisaufgabe zu einer solchen Arbeit den Anlafs gab. Diese Preisaufgabe war folgendermafsen formuliert: „Das Rolandslied des Pfaffen Konrad ist zu vergleichen mit dem altfranzösischen Rolandslied (Chanson de Roland), wie es in der Oxforder und in der Venediger Handschrift vorliegt. Es sind drei Fragen zu beantworten: 1. worin stimmt Konrad zu seiner Vorlage? 2. was von der Vorlage findet sich bei ihm nicht? 3. welche Zusätze hat er gemacht? — Daraus wird sich dann als Schlufsresultat ergeben, wie Konrads Vorlage sich verhielt zu den zwei erhaltenen Texten, und worin das Wesen seiner Bearbeitung, und worin seine poetische Technik besteht."

An dieser Preisaufgabe, die wir, was keinem entgangen sein wird, der anregenden Initiative Konrad Hofmanns verdanken, werden wir gewifs unsere Freude haben, doch kann ich nicht verschweigen, dafs mir die Formulierung nicht durchaus zusagen will, weil sie mir eine Unklarheit, selbst einen Widerspruch und eine nicht ganz richtige Schlufsfolgerung zu enthalten scheint. Es würde aber für diese Anzeige zu weit führen, wenn ich diese Behauptung besonders erhärten wollte. Jeder, der die Preisaufgabe genau und prüfend liest, wird sofort erkennen, worauf ich hinziele.

Zum Glück hat sich der junge Gelehrte, der sich mit Erfolg bewarb, nicht an den Wortlaut der gestellten Aufgabe gehalten. Er

vergleicht nicht blofs unser Rolandslied mit dem Oxforder und dem Venediger Texte, er zieht auch die anderen jüngeren Versionen der Chanson heran, er berücksichtigt auch die in der Preisaufgabe mit Stillschweigen übergangene nordische Übersetzung, die nach Hofmanns Ansicht „uns fast eine dritte Handschrift ersetzt", ja er gedenkt auch, wenn auch nur vorübergehend, der jüngeren deutschen Gedichte. Golthers Arbeit ist sehr fleifsig, wohl disponiert, in echt philologischem Geiste gehalten. Eine genaue Beurteilung der philologischen Einzelheiten würde einem philologischen Organe zufallen, hier soll uns nur die litterarische Seite dieses „Beitrags zur Litteraturgeschichte des 12. Jahrhunderts" beschäftigen.

Zunächst scheint mir ein sehr wichtiges Ergebnis zu sein, dafs die Oxforder Handschrift (O), welche in Verein mit der Venediger (V^4) als Haupt-Repräsentantin des alten französischen Rolandsliedes gilt, für Konrads Vorlage gar nicht in Betracht kommt. Diese Vorlage gehörte vielmehr derjenigen Redaktion an, welche der Venediger Handschrift und der Karlamagnussaga zu Grunde liegt. Aber die Vorlage deckt sich nicht völlig mit diesen Versionen. Konrad fand in seiner Vorlage eine vielleicht gröfsere Anzahl von einzelnen Versen und ganzen Tiraden vor, welche uns sonst verloren sind. Solche Plusstücke lassen sich erkennen, aber nicht mehr rekonstruieren. Golther meint aber, dafs dies für die Beurteilung von Konrads Selbstständigkeit seiner Quelle gegenüber nur wenig ins Gewicht falle. Dafs die Vorlage normännisch war, ist aus den Namen schon früher geschlossen worden. Möglich, aber nicht nachweisbar, ist es, dafs Konrad zwei Handschriften der Chanson benutzte.

Für die litterarische Beurteilung Konrads ist seine Selbständigkeit vor allem in Betracht zu ziehen. Dafs er das alte Heldenlied mit vielen geistlichen Zutaten versah, ist bereits in der Litteraturgeschichte gelehrt. Golthers Untersuchungen weisen dies an überaus zahlreichen Beispielen auf; in dem Kapitel, in welchem er in Zusammenhang von diesen geistlichen Elementen spricht, charakterisiert er sehr treffend den Unterschied beider Dichtungen dahin, dafs die Basis der Chanson der Patriotismus, die des Konradschen Gedichtes die christliche Religion sei.

Besonders wertvoll scheint mir in Golthers Schrift der Nachweis zu sein, dafs durch das geistliche Element auch die poetische Technik Konrads vielfach bestimmt wird, wie es auch zu Bildern und Metaphern, sowie sogar zur Veränderung in der individuellen Charakterzeichnung Anlafs gegeben hat.

Eine zweite Art von Zusätzen Konrads besteht in den ausgeführten Kampfschilderungen gegenüber den einfachen und typischen Wendungen der Chanson. Ferner macht Golther auch auf die psychologische Vertiefung der handelnden Personen seitens des deutschen Dichters aufmerksam. Wenn Konrad den spanischen Feldzug Karls im Lichte eines Kreuzzugs darstellte, so fällt dies zunächst unter die durchgehende geistliche Veränderung, zugleich ist es aber auch eine



Modernisierung im Geiste des höfischen Kunstgedichts. Aus all diesen Beobachtungen geht unwiderleglich die Selbständigkeit des deutschen Dichters hervor. Wir finden ferner, dafs er, da er aufser der Chanson auch aus andern, wenn auch nicht immer offen daliegenden Quellen, aus französischen, klassischen und deutschen schöpfte, ein sehr belesener Mann war.

Am Schlusse sucht Golther die Frage zu beantworten, ob Konrad Anspruch auf den Namen eines Dichters habe oder ob ihm nur die untergeordnete Rolle eines Bearbeiters und Übersetzers zuzuerkennen sei. Wenn Golther ihn als Dichter ansieht und ihn als solchen hochstellt, so tritt er nicht in Widerspruch mit der bisherigen Lehre der Litteraturgeschichte. Aber Golther überschätzt ihn auch nicht, wie es manchmal geschehen ist.

Gegen einen Ausspruch Golthers möchte ich mich erklären; er sagt, Konrads Form lasse zu wünschen übrig, die Darstellung sei breit, und setzt dann hinzu: „aber auch die Chanson ist vom Fehler der Einförmigkeit nicht freizusprechen.“ Abgesehen davon, dafs Breite und Einförmigkeit etwas recht verschiedenartiges sind, scheint mir es durchaus gegen das litterarhistorische Gefühl zu verstofsen, wenn man an ein so altes und so volkstümliches Dichtwerk wie das französische Rolandslied den Mafsstab einer individuellen Kunstdichtung anlegen will. Diese Einförmigkeit ist eben das Eigenartige an dem alten Gedichte, sie ihm vorwerfen zu wollen, würde die Möglichkeit, dafs es anders sein könnte, voraussetzen. Wir haben überhaupt garnichts „vorzuwerfen“, wir haben das, was uns die alten Volksgedichte bieten, einfach hinzunehmen. Preisen können wir sie, aber tadeln dürfen wir sie nicht. Gerade in der Einförmigkeit beruht die Schönheit des Gedichtes, sie hat etwas Erhabenes und Grofsartiges. Ich habe nichts dagegen, wenn man Konrad dichterische „Vorzüge“ zugesteht. Aber diese Vorzüge sind nur der Ausdruck einer modernen Zeit und einer völlig veränderten Dichtgattung, sie bedingen nicht Schwächen und Mängel des alten Gedichtes.

Mit Recht hat sich Golther in seiner Schrift über Konrads Rolandslied auf die Dichtungen beschränkt, welche auf die Chanson zurückgehen; er hat also alle die andern Sagenüberlieferungen bei Seite gelassen, die Wilhelm Grimm in seiner Einleitung aufführt. Es wäre nun aber eine weitere Aufgabe, eine Monographie über die Karlssage zu liefern, die es nur mit dem Stoffe zu tun hätte, nicht mit seiner dichterischen Gestaltung. Eine solche müfste das gesamte Material heranziehen. Von Golther haben wir inzwischen eine Monographie über die Tristansage erhalten (München 1887. Christian Kaiser). Es wäre erwünscht, wenn er auch dem Gegenstande, dem er in der hier angezeigten Schrift eine so sorgsame und ergebnisreiche Untersuchung widmete, noch die angedeutete Ausdehnung geben wollte.

Rostock. Reinhold Bechstein.

WITKOWSKY, GEORG: Diederich von dem Werder. Ein Beitrag zur deutschen Litteraturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts. Leipzig, Verlag von Veit & Comp. 1887. 414 S, 8º.

Vorliegende Arbeit hat wie so viele menschliche Dinge zwei Seiten. Allein es zeigt sie auf eine ganz besondere, schwer zu deutende Art, nämlich in der Form des graden Gegensatzes. Auf der einen Seite ist sie das Werk eines geschulten Litterarhistorikers, der weifs, worauf es ankommt und auch dafür Fleifs und Sorgfalt aufwenden kann. Auf der andern bringt sie so manches alte Rüstzeug, enge Ansichten, viertelswahre Halburteile, ja mitunter wirklich nichtige Gemeinplätze, sodafs man dann für den Augenblick die Leitfadensfrucht eines jetzt ja durch die Zeitungen ganz besonders üppig wuchernden litterarhistorischen Dilettantismus vor sich zu haben meint.

Die Figur des wackeren, humoristischen Litteraturobristen aus dem dreifsigjährigen Kriege, eine Art Vermittlung zwischen den gelehrten Haudegen der Renaissance und den später im nördlichen Deutschland noch besonders gedeihenden schöngeistigen Offizieren, den Kleist, Knebel, Fouqué u. s. w. ist sicherlich ein ganz eigenes Schmuckstück der deutschen Litteratur besonders unter ihren damaligen Verhältnissen. Es ward wenig gewürdigt und der Unterzeichnete hat daher in seinem Anfang 86 erschienenen Buche „die Poetik der Renaissance in Deutschland“ schon Gelegenheit genommen, darauf einzugehen; eine Vorarbeit, die doch auch die Pflicht der Citierung auferlegt, um so mehr als der Verfasser der vorliegenden Monographie bedeutend später erschienene Werke allgemeinen Inhalts bereits citiert. Der Monograph konnte nunmehr sich behaglich ausdehnen und alle bezüglichen Stellen sammeln und ordnen. Ja er ging noch weiter, er gab uns von dem Übersetzer des 17. Jahrhunderts eine Bibliographie von einer bis auf die Titel (und das will im 17. Jahrhundert etwas heifsen) sich erstreckenden genauen Ausführlichkeit, wie sie uns bei manchem produktiven Schriftsteller nicht blos dieser Epoche noch lange fehlen wird. So dankenswert dies ist, so unangemessen scheint es, dies als besonderes Kapitel mit dem schönen breiten Druck, der alle Beiträge der Verlagshandlung auszeichnet, grade in die Mitte zu stellen. So etwas pflegt man als Anhang in kleinerem Druck mitzuteilen. Auch Proben aus Werders Arbeiten sind beigelegt. Ein Irrtum wird in der bisherigen Citierung von nur 30 Gesängen der Werderschen Ariostübersetzung berichtigt. Da Werder den 25. und 26. Gesang in einen zusammenzog, so sind es 31 (S. 85 und Anm.). Dagegen irrt der Verfasser, wenn er berichtigend behauptet, man dürfe in den Symbolen der Fruchtbringenden keinen Hinweis auf litterarische Taten sehen, wie L. Geiger in Dietrichs „Vielgekörnt“ (S. 47 f.). Wo man es nur irgend konnte, durchgehend aber bei den Führern sah man darauf. Statt aller Belege verweise ich auf den deutlichsten, die Verhandlung zwischen Ludwig, Gueinz (und Buchner) über Zesens Ordensnamen (Erzschrein 272 ff.) Mit Recht wird Werders sympathisches Verhältnis zum Volksausdruck hervorgehoben. Doch wäre grade hier Berück-

sichtigung der bezüglichen entgegengesetzten Strömungen in der fruchtbringenden Gesellschaft und der französischen, Nach-Opitzischen (Opitz ist Gegner Malherbes, man scheint dies nicht oft genug sagen zu können) Einflüsse nötig gewesen. Dafür hätte das breite Eingehen auf Tobias Hüebner (wie Verfasser nunmehr durchweg schreibt)*) fortbleiben und auf das Verhältnis der beiden Übersetzer beschränkt bleiben können. Mit demselben Rechte konnten die übrigen Fruchtbringenden gleichfalls so in den Vordergrund rücken und grade für Hübner ist durch Höpfners treffliche erste Lichtung dieser Gebiete schon ein Übriges geleistet. Dietrichs Lebensverhältnisse sind aus den durch Barthold und Höpfner erschlossenen Quellen fleifsig zusammengestellt.**) Aber leider nur zusammengestellt, wie der Verfasser es sich überhaupt mit dem Verarbeiten (ganz besonders von Citaten, die meist weit über ihre wirkliche Bedeutung ausgezogen und wenig vermittelt aneinander gereiht sind) einigermafsen bequem gemacht hat. Ein Bild ist also nicht daraus geworden. Es hätte ein Kabinetstück werden können und müssen, da der Verfasser einen Künstler wie Barthold zum Vorgänger hat. An Anregungen grade nach dieser Richtung wird es ihm als Schüler von Bernays in München nicht gefehlt haben.

Die „andere Seite“ des Buches erfordert aber, leider weil sie typisch ist, gleichfalls eine kurze Charakterisierung, schon damit der kenntnisreiche Verfasser einsehe, wie leicht sie ganz hätte fortbleiben können. Was veranlafst ihn z. B. gleich auf S. 1 zu dieser abscheulichen metrischen Anmerkung: „das moderne Metrum (welches? welcher Zeit?) dient im Gegensatz zum antiken, welches den Reiz der sinnlichen Empfindung bezweckt, dem Gedanken.“ Bisher hat man allerdings angenommen, dafs wir ein Metrum im Sinne der Alten nicht haben, sondern dafs wir nicht im Gegensatz, sondern grade in Übereinstimmung mit ihnen ihre metrischen Schemen auf unsere in Folge der veränderten Natur der Sprache abweichende Prosodie anwenden. Unser Reimvers bezweckt nicht „den Reiz der sinnlichen Empfindung?“ Naiver Schiller, der ihn grade deswegen dem antikisierenden Herder gegenüber in Schutz nahm! „dient dem Gedanken“! Blos uns, den Alten nicht, deren freie Syntax ganz anders als die unsere dem Verse sich anschmiegen konnte? Wie steht grade unser Reimvers zum „Gedanken“! Verfasser lasse sich, wenn er es wirklich noch nicht probiert haben sollte, von den Meerkatzen in der Hexenküche, die „zum mindesten aufrichtige Poeten sind“, darüber belehren. Aber was nun folgt, ist schlimmer, da es in des Verfassers Kreis schlägt: „Opitz hat diesen Unterschied nicht erkannt,“ was uns nicht Wunder nimmt.

*) Es mufs übrigens (was eigentlich dem Verfasser oblegen hätte) darauf aufmerksam gemacht werden, dafs diese Schreibung nicht auch zu dreisilbiger Aussprache des Namens berechtigt. Dafs „Hübner“ gesprochen wurde, erhellt aus der lateinischen Form Hubnerus, Hubnerianus u. dgl. (z. B. epist. Buchneri I p. 3), welche sonst sicher Huebnerus gelautet hätte (wie Huetius u. a.).

**) Neue Mitteilungen aus ungedruckten und bisher unerschlossenen Quellen wird Herr Archivrat G. Könnecke in einem der nächsten Hefte d. Zeitschr. veröffentlichen. D. Red.

Seine Reform wäre unvollständig, weil sie dem Gedanken zu wenig Einflufs auf die Versbetonung eingeräumt habe. Auch hier war man bisher so unbelehrt, das Gegenteil anzunehmen, nämlich dafs er ihm einen zu grofsen eingeräumt, dafs er mit seiner von den Holländern übernommenen (aber doch nicht theoretisch festgebannten) Schrulle von der prosaischen Wortstellung auch die prosaische Satzbetonung in den Vers herübernahm, dafs er um dies durchzuführen zu einer Unzahl nichts bedeutender Füllsel greifen mufste und dadurch die hölzerne Steifheit seiner Verse herbeiführte. Dazu kam der lange Alexandriner, der uns, wie zuerst Goethe theoretisch erkannte, ein zu weiter Rock ist. Je kürzer Opitz' Verse sind und je mehr sie sich im Sinne der Prosa nähern, desto hübscher werden sie. Der freiere Versschwung Klopstocks war eben eine Befreiung grade von einem zu weit geführten Prinzip, nicht eine „weitere Durchführung" desselben. Und wenn wir nun gar weiter mit „Arsis und Thesis" mit dem Verfasser richten wollten! Wir empfehlen ihm lieber gleich das Schönste, was wir haben, etwa die Verse der Iphigenie skandierend zu lesen und zu sehen, was da herauskommt. Vielleicht bringt ihn das eher als alle Taktbeispiele, von der so beiläufig als „neu und wichtig" auftretenden Bemerkung zurück. — Schon S. 2 bringt die alte, falsche Ansicht in Bezug auf die Chronologie der Leistungen der fruchtbringenden Gesellschaft. Sie hat vor den dreifsiger Jahren fast nichts geleistet und ist dafür Opitz, weit entfernt ihm „energisch zu helfen", nur entgegengetreten. Von dem „glühenden nationalen (!) Verlangen nach einem Poeten" (S. 59) ist mir beim Auftreten Opitzens nichts bekannt. Desto mehr Klagen und Aufmunterung der wenigen nationalen Dichter, ihre Beschwerden über das „Eis", das sie zu „durchbrechen" haben, der „schweren Bahn" etc. Dem „Dilettantismus" trat Opitz leider mit zu gutem Erfolge entgegen, statt dafs er ihm „entgegen kam" (ebenda). Auf die spanisch-italienischen Spielereien namentlich in Sonetten, die Dietrich schon 1631 (in dem berüchtigten „Krieg und Sieg") übte, die sich als „modern" gegen die Antike wenden und hauptsächlich den akademischen Gegensatz gegen die Renaissance bezeichnen, in diese „tiefsten Sümpfe der Geschmacklosigkeit" soll Dietrich endlich 1638 „das Leitseil der Regeln — Opitzens in der Hand" (!) gekommen sein (S. 67). Nur Italien habe „in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts" eine „klassische Litteratur" besessen (S. 68). Und Frankreich, Spanien, England, von denen das erstere und letzte damals schon, das zweite alsbald mit seiner als klassisch geltenden Litteratur mindestens ebenso auf Deutschland wirkte? Dietrich „besafs zudem keine sicheren ästhetischen Ansichten" (S. 141). Ja, welcher Dichter aller Modernen besafs die überhaupt vor — nun, vor Boileau und Pope, kann man allenfalls sagen. Aber wir würden lange zu tun haben, wollten wir uns die Mühe nehmen, derartige leicht hingeschriebene Sätze, namentlich vom Schlage des letzteren, auf ihren Gehalt hin zu prüfen. Solche Dinge müssen in einem Buche, das sich an die Fachgenossen wendet, fortbleiben. Schlimm genug, dafs sie sich nach wie vor auf dem grofsen Markte

herumtreiben dürfen. Und der Verfasser hebt sich doch durch die Art seiner Aufgabe und ihre sonstige sichere und ausgiebige Bearbeitung weit über denselben empor.

Berlin. Karl Borinski.

FEIT, PAUL: Sophonisbe, Tragödie von G. G. Trissino, eingeleitet und übersetzt. Lübeck 1888. 50 S. 4°. (Progr. Nr. 692 des Katharineums). — Sophonisbe in Geschichte und Dichtung. Lübeck 1888. Gläser. 23 S. 8°. M. 0,40.

VOLLMÖLLER, KARL: La Sophonisbe, Tragédie de Mairet. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben. Heilbronn, Verlag von Gebr. Henninger 1888. XLIV. u. 79 S. 8°. M. 2. (Sammlung französischer Neudrucke, herausgegeben von K. Vollmöller. 8. Heft.)

FRIES, LUDWIG: Montchrestien's Sophonisbe, seine Vorgänger und Quellen. Marburg i. H. N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung. 1886. 40 S. 8°.

Neben dem Untergange Kleopatras und Julius Cäsars ist die Geschichte von Sophoniba der am öftersten dramatisirte Vorgang aus der antiken Geschichte, wie Arminius*) Konradin und Heinrich IV. die am häufigsten mifshandelten Stoffe aus der deutschen Geschichte sind. Freilich müssen wir gleich berichtigend hinzusetzen, dafs es sehr fraglich bleibt, ob Sophonibas tragisches Loos nicht erst aus der Tragödie in die Geschichte übergegangen ist. Die dramatische Gestaltung der Erzählung des Livius ist schon seit langem als Verdachtsgrund gegen die historische Glaubwürdigkeit der berühmten Episode geltend gemacht worden. Mommsens römische Geschichte begnügt sich an dem wohlbegründeten Gegensatze der beiden Numiderfürsten, ohne die schöne Karthagerin, die sie entzweit haben soll, zu erwähnen. Seit Otto Jahn 1859 das 1776 entdeckte pompejanische Wandgemälde, welches das von Scipio gestörte Ehebündnis Massinissas und Sophonibas darstellt, erläuterte, gilt die Existenz einer römischen Tragödie, die Sophonibas Schicksal behandelt haben wird, vielen für wahrscheinlich.

*) Wilhelm Creizenach hat im 36. Bande der preufsischen Jahrbücher „Armin in Poesie und Litteraturgeschichte“ auf das Thema nur hingewiesen, indem er einzelne Bearbeitungen herausgriff. Hofmann-Wellenhof hat 1886 im 10. Hefte der österreichischen Gymn. Blätter „Zur Arminiuslitteratur des 18. Jahrhunderts“ Beiträge geliefert und 1887 im Programm der Landesoberrealschule zu Graz „Zur Geschichte des Arminiuskultus in der deutschen Litteratur“ geschrieben.

Feit wie Karl Meiser*) vermuten in ihr die Quelle, der Livius folgte. Feit führt noch insbesondere ein Zeugnis aus dem 9. Jahrhundert an, das unter den Heroen der römischen Tragödie neben Brutus, Decius und Marcellus auch Africanus nennt. Ein von Scipio Africanus handelndes Drama müsste indessen noch keineswegs auf Sophoniba Rücksicht nehmen. Hat doch im 17. Jahrhundert noch Racines Rivale Pradon eine Tragödie „Scipion l'Africain" geschrieben, in der wohl eine Nichte Hannibals, Isperie, und die von Corneille als Nebenbuhlerin Sophonisbes zuerst eingeführte Erixène (Eryxe) eine Rolle im Lager von Zama spielen, der berühmteren Nichte Hannibals aber nicht gedacht wird.

Polybius hat in den uns erhaltenen Teilen seiner Geschichte zwar von der Ehe einer Tochter Hasdrubals mit Syphax Erwähnung getan, Sophoniba aber nicht mit Namen genannt; das hinderte freilich Jean de Mairet nicht, im Vorworte seiner Tragödie au Lecteur neben Tite-Live auch Polybe als Gewährsmann der Geschichte zu nennen. Mairet selbst trug mit seiner Bearbeitung der bereits errungenen Beliebtheit der antiken Erzählung Rechnung; seit den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts glaubte man an die tragische Fähigkeit dieses Stoffes. In den „Remarques" der „Commentaires sur Corneille" meinte Voltaire 1764: „Il y a des points d'histoire qui paraissent au premier coup d'oeil de beaux sujets de tragédie, et qui au fond sont presque impracticables: telles sont, par exemple, les catastrophes de Sophonisbe et de Marc-Antonie. Une des raisons qui probablement excluront toujours ces sujets du théâtre, c'est qu'il est bien difficile que le héros n'y soit avili. Massinisse, obligé de voir sa femme menée en triomphe à Rome, ou de la faire périr pour la soustraire à cette infamie, ne peut guère jouer qu'un rôle désagréable. Un vieux triumvir, tel qu'Antoine, qui se perd pour une femme telle que Cléopâtre, est encore moins intéressant, parce qu'il est plus méprisable."

Voltaire hat mit diesen Bemerkungen völlig Recht. Es würde nun sich um die Untersuchung handeln, welcher Mittel hat sich z. B. Shakespeare bedient, um seinem Antonius doch unsere Teilnahme zu wahren? Voltaire, der 1764 das legitim-dramatische Blut der Sophoniba bezweifelte, hat 1770 selbst eine Sophonisbe veröffentlicht. Wie hat er, im wesentlichen die älteren Motive Mairets festhaltend, doch Massinissas tragische Würde zu steigern verstanden? Wir haben noch sehr wenige Versuche, die verschiedenen Bearbeitungen eines und desselben Stoffes zu studiren. Fries' Dissertation über Montchrestiens Sophonisbe, Vorgänger und Quellen ist das Muster, wie eine solche Arbeit — nicht sein soll. Er versteht nicht einmal litterarhistorische Aufgaben zu stellen, geschweige zu lösen, kaum dafs er

*) Über historische Dramen der Römer. München 1887. Dem überschwänglichen Geibelkultus gegenüber hebe ich Meisers treffendes Urteil hervor: „Geibels Sophonisbe wurde zwar für die beste deutsche Tragödie der Neuzeit erklärt, aber doch hat der Dichter, indem er Sophonisbe in Liebe zu Scipio entbrennen läfst, nur eine Verzerrung antiker Charaktere geschaffen, die keinen bleibenden Wert besitzt."

Übersetzungen von selbständigen Bearbeitungen zu unterscheiden fähig ist. Die verschiedenen Stellen in Parallele nebeneinander zu setzen, ist eine unentbehrliche Vorarbeit; aus dem so gewonnenen Materiale müssen dann aber erst die Ergebnisse gewonnen werden. Die Beibehaltung, Ausstofsung, Umwandlung der Motive; wie weit sind Kunstanschauungen einer Zeit, wie weit die individuelle Begabung des Dichters dafür entscheidend? Trissino und Mairet lassen, der erstere Sophonisbe, der letztere Massinissa auf offener Bühne sterben; Corneille, der Vertreter des strengsten Classicismus läfst nur durch einen Boten berichten. Bei Mairet kommt, wie der Text selbst ausweist, die Leiche auf die Bühne, Voltaire schwebt das Ekkyklema der attischen Bühne vor. Der Einflufs Shakespeares macht sich bei Voltaire in einer Reihe von Einzelnheiten bemerkbar, während Mairet noch öfters an die ältere Freiheit der Bühne mahnt u. s. w. Es kommt mir nur darauf an hinzuweisen, welche Fülle von Aufschlüssen wir aus der Vergleichung solcher dramatischen Stoffe der Weltlitteratur wie Sophonisbe, Medea*), Iphigenie, Catilina und ähnlicher gewinnen können, wenn diese Vergleichungen mit Verständnis für Fragen der poetischen Technik und nicht mit ebenso leichtem, als geist- und zwecklosem Ansammeln von Parallelstellen, wie es Fries getan, in Angriff genommen werden.

Vollmöller stellt eine Arbeit von A. Andrae über „Sophonisbe in der französischen Tragödie, mit kurzem Überblick über die dramatischen Bearbeitungen in anderen Litteraturen“ in Aussicht. Er selbst hat seiner musterhaften kritischen Ausgabe von Mairets Sophonisbe eine sorgfältige Bibliographie über Mairets poetische Werke beigegeben und über das negative Ergebnis seiner Forschungen über Mairets angebliche deutsche Abstammung berichtet. Dagegen hat Feit seiner stilvollen Übersetzung Trissinos eine Übersicht der Sophonisbe-Dramen vorangehen lassen. Er lässt sich auf keine vergleichenden Untersuchungen ein**), sondern stellt nur das mühsam gesammelte Material zusammen. Gustav Freytag hatte in seiner Besprechung der Geibelschen Tragödie sechs Vorgänger Geibels angeführt. Feit zählt, Übersetzungen nicht mitgerechnet 28 Sophonisbe-Tragödien.

Italiener: Galeotto del Caretto 1502; Giovan Giorgio Trissino 1514, (in französische Prosa mit Hinweglassung der Chöre übertragen von Mellin de St. Gelais 1559, in französische Verse von Claude Mermet 1584; ein deutscher Auszug von G. E. Lessing 1754, eine vollständige deutsche Übersetzung in Versen von P. Feit 1888); Saverio Pansuti 1725; Vittorio Alfieri 1787.

---

*) Im ersten Bande der „Französischen Studien“ hat Th. H. C. Heine die Medeen von Corneille, Euripides, Seneca, Glover, Klinger, Grillparzer und Legouvé verglichen. Eine Ausgabe der Tragédie Médée von Longepierre (Paris 1784) enthält einen „Catalogue des Tragédies qui ont paru sous le titre de Médée,“ in dem zwölf französische Bearbeitungen aufgezählt werden.

**) Nur auf die bereits von Riccoboni nachgewiesene Benutzung der Euripideischen Alkestis durch Trissino hat Feit eigens aufmerksam gemacht.

Franzosen: Antoine de Montchrestien 1596; Nicolas de Montreux 1601; Helye Garel 1607; Jean de Mairet 1635; Pierre Corneille 1663; Chancel de la Grange 1716; Voltaire 1770.

Engländer: Nathanael Lee 1676; James Thamson 1730, (ins Deutsche übertragen von Chr. Felix Weisse 1756, Johann Heinrich Schlegel*) 1758). Zu diesen beiden von Feit genannten füge ich noch John Marston's „the Wonder of Women or the Trajedie of Sophonisbe" 1606. Ward, history of Engl. Dramatic Lit. vermutet, dafs auch in Gg. Peele's verlorenem „Scipion Africanus" von 1580 (?) die Geschichte Sophonisbes behandelt worden sei.

Deutsche: Daniel Casper v. Lohenstein 1680; August Gottlieb Meissner 1776; Garlieb Hanker (F. L. Epheu) 1782; Karl Martin Plümicke 1784; Gerhard Anton Hermann Gramberg 1808; J. Schadley 1838; A. v. Hake 1839; C. J. Schmidt 1847: F. W. Gubitz 1851; Hermann Hersch 1857; Eduad Rüffer 1857; R. Prölss 1862; Friedrich Röber 1862; Julius Hopf 1867; Emanuel Geibel 1868. Unerwähnt liefs Feit die Tragödie Sophonisbe von J. F. Horns, Kiel 1862. Den Stoff ins Auge gefafst haben aufserdem noch Grillparzer (Werke XI⁴ 109) und Hebbel (Tagebücher II, 114).

Der von Philipp von Zesen 1646 aus dem Französischen übertragene Roman „die afrikanische Sophonisbe" hat nicht Madelaine de Scudery sondern Francois de Saucy, Sieur de Gerzan zum Verfasser gehabt, 1627 (vgl. Heinrich Koerting, Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert I, 28 und 384). In den Haupt- und Staatsaktionen ist der Name Sophonisba auf jene spanische Jungfrau übergegangen, die Scipio unter den Geiseln in Neukarthago fand und ihrem Bräutigam zurückgab („Grofsmütiger Wettstreit der Freundschaft, Liebe und Ehre oder Scipio in Spanien mit Hans Wurst dem grofsmütigen Sklaven und verschmitzten Hofschranzen;" Sofonisba, eine Tochter des spanischen Hauptmanns und des Celtischen Fürsten Luccejo verstofsene Braut).

Auf einzelne Erwähnungen Sophonibas bei antiken Dichtern hat Feit keine Rücksicht genommen; nicht unerwähnt aber hätte Petrarcas langschweifige Behandlung der Sophonibaepisode im V. Buche seiner „Africa" bleiben dürfen, da Petrarcas lateinisches Epos von Trissino gekannt war und wohl auch benutzt wurde.

Marburg i. H. Max Koch.

*) Schlegel begleitete seine Übersetzung mit „zwoen Abhandlungen von Numidien und andern Trauerspielen, die von Sophonisben handeln;" auch Epheu gab in der Einleitung zu seiner Sophonisbe eine Beurteilung der früheren Sophonisbedichtungen.

TRAUTMANN, KARL: „Italienische Schauspieler am bayrischen Hofe". Separatabdruck aus dem Jahrbuch für Münchener Geschichte, Bd. I. München 1887. J. Lindauersche Buchhandlung.

Das Schriftchen, in altertümelnder Sprache und mit einem fast zu grofsen Aufwand von Gelehrsamkeit geschrieben, ist sehr interessant und wertvoll. Bis ganz in die neueste Zeit herein war das Auftreten der italienischen commedia dell' arte in Deutschland mehr geahnt als bewiesen. Jetzt wissen wir, dafs von den sechziger und siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts an die commedia dell' arte wie nach Spanien, Frankreich und England, so auch nach Deutschland gedrungen ist, dafs italienische Schauspieler an Fürstenhöfen wie in freien Reichsstädten (München, Nördlingen, Nürnberg, Strafsburg, Düsseldorf, Dresden, Braunschweig, Wien, Regensburg, Neuburg an der Donau, Innsbruck) eine gleich freundliche Aufnahme schon in so früher Zeit gefunden haben. Mag dazu eine Bemerkung erlaubt sein, die mir noch nirgends aufgestofsen ist. Als etwa 30 Jahre später die Engländer kommen, treten sie sofort mit dem Namen englische Komödianten auf. Das wird meistens Comedianten oder Commedianten geschrieben. Jetzt haben wir die Aufklärung, warum die in Deutschland damals auch schon gäng und gäbe Institution der fahrenden Schauspieler mit fremdländischem Worte genannt wird. Niemand anders als diese Italiener haben mit ihrer Bezeichnung die alte der Gaukler oder Spielleute in den Hintergrund gedrängt.

Trautmann bietet mehr als sein Titel sagt. Er geht aus von einer Schilderung der Münchener Theaterzustände im 16. Jahrhundert: Bürger-, Schul-, Jesuitenkomödie. Das eigentliche Thema setzt ein mit dem Jahr 1568, wo Herzog Albrecht V. von Baiern der Hochzeitfeier seines Sohnes einen eigenartigen Reiz verlieh, indem er von Mitgliedern seiner italienischen Hofkapelle unter Leitung des berühmten Orlando di Lasso eine commedia agieren liefs. Italienische Musiker sind auch sonst in Deutschland nachzuweisen, und ich glaube nicht unrecht zu gehen mit der Vermutung, dafs nachmals auch die Musiken der englischen Komödianten grofsenteils aus Italienern bestanden.

Weiter gepflegt ward die commedia dell' arte von Albrechts Sohn Wilhelm, der als Kronprinz in der Trausnitz bei Landshut eine Reihe italienischer Künstler um sich beschäftigte. Da entstanden unter anderem auch (1576) Deckengemälde, welche bis auf den heutigen Tag erhalten, die Hauptfiguren der improvisierten Komödie in getreulicher Nachahmung ihrer Eigenarten darstellen. Aber die Welschen kosteten viel Geld. So dürfen wir uns nicht wundern, wenn wir sie wie später ihre englischen Kollegen jeweilig von Hofe entlassen und erst nach längeren Zeiträumen wieder auftauchend finden. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein verfolgt der Verfasser die italienischen Truppen, also bis hinaus über jene Zeit, wo die letzte Truppe, die vom Verfall der commedia dell' arte sich noch frei erhalten hatte, die des Francesco Calderone, in München Jahre lang eine freundliche Aufnahme fand. Aber auch andere gelegentliche Notizen sind von

nicht geringer Wichtigkeit. So die über die deutsche Truppe des Michael Daniel Treu, die von 1669 an den Versuch ständig zu werden machte, so zwar, dafs ihre Mitglieder daneben irgend ein besoldetes Amt am kurfürstlich bairischen Hofe bekleideten.

Eine Ansicht Trautmanns kann ich nicht teilen. Die nämlich, dafs die 1549 in Nördlingen und Nürnberg auftretenden Italiener (S. 225), die ein Spiel „aufs ainer alten Römischen historj vom Hercules" hielten, schon Schauspieler gewesen seien. Alle solche Simsone und Herkulesse halte ich trotz der scheinbar ganz ausdrücklichen Angaben der Ratsprotokolle für weiter nichts als Kraftmenschen. Sie agieren nur insofern, als sie vom Publikum verlangen sich vorzustellen, dafs ihre Kraftleistungen Nachahmungen seien der Taten jener beiden Helden, wobei noch nicht einmal gesagt ist, dafs sie auf getreue Nachahmung ausgehen. Es wird bei den Italienern so gewesen sein, wie ich von den Engländern nachweisen kann: drei, vier Jahrzehnte lang, ehe die Schauspieler-Truppen kamen, kamen einzelne oder wenige vereint, und dienten als Tierführer und -bändiger, Springer, Ringer, Seiltänzer etc. der Belustigung des grofsstädtischen Mefspublikums.*)

Strafsburg. Johannes Crueger.

LUDWIG GEIGER. Neue Schriften zur Litteratur der italienischen Renaissance. II.

Unmittelbar nach Abschlufs der ersten kritischen Übersicht, welche diesen Titel führt (Zeitschr. N. F. I. S. 114—127) erschien Antonio Casertanos Schrift,**) die durchaus in dieReihe der dort besprochenen allgemeineren Darstellungen gehört. Nach einer Einleitung, in der viele Schriften über Kultur und Litteratur der Renaissance aufgezählt und gewürdigt werden, — deutsche Namen und Titel freilich oft seltsam verderbt — handelt der Verfasser über die Anfänge der Renaissance, über politische Zustände am Ende des 13. Jahrhunderts, über die Gründe, die zur Entwickelung der Renaissance beitrugen, über die Ausbreitung des Humanismus, über Akademien, über Humanismus in Litteratur, Philosophie und sozialem Leben. Die letzten drei Kapitel sind sehr oberflächlich; sollten sie eine Bedeutung haben, so müfsten sie wirklich dartun, wie der Humanismus auf diesen drei Gebieten eine wahrhafte Umwälzung hervorgerufen hat, nicht aber wie sie hier ausführen, einzelne und nicht eben sehr wichtige Momente

*) Der soeben erschienene II. Band des „Jahrbuchs für Münchener Geschichte" bringt Mitteilungen K. Trautmanns über „Französische Schauspieler am bayerischen Hofe". (Anm. d. Red.).

**) *Antonio Casertano: Saggio del rinascimento del classicismo durante il secolo XV. Torino. Tipografia L. Roux e C. 1887, VIII* und 151 S.

einer Beeinflussung herausheben. Überhaupt ist das Ganze nur eine ganz hübsch ausgeführte Skizze nach neueren Bearbeitungen, nicht aber eine erschöpfende, quellenmäfsige Darstellung.

Auf letzteres Prädikat kann aber in hohem Mafse der zweite Theil von A. Gasparys Werk*) Anspruch erheben, dessen erster Teil schon früher genannt und gewürdigt worden ist (oben S. 124 fg.). Nur gegen zwei Punkte habe ich Bedenken: gegen den Titel des Werkes oder speziell dieses Bandes und gegen die Anordnung der einzelnen Kapitel. Was das erstere betrifft, so würde man in einer Litteratur der Renaissancezeit einerseits Dante und Petrarca finden wollen — beide sind aber im 1. Bande behandelt — andrerseits Tasso — dieser ist aber dem 3. Bande vorbehalten. Was das letztere angeht, so ist es gewifs angemessen, dafs nach Boccaccio die Epigonen der grofsen Florentiner, dann die Humanisten des 15. Jahrhunderts die Vulgärsprache des 15. Jahrhunderts und ihre Litteratur besprochen werden. Ebenso wenig ist gegen die vier letzten Kapitel einzuwenden, in welchen der Reihe nach: die Lyrik, das Heldengedicht, die Tragödie, die Komödie dargestellt werden. Zwischen diesen je vier Anfang- und Schlufskapiteln zusammenfassender Art stehen nun acht Kapitel, von denen vier je zwei, vier je eine Persönlichkeit behandeln: die ersteren: Poliziano und Lorenzo von Medici: Pulci und Bojardo; Pontano und Sannazaro; Machiavell und Guicciardini; die letzteren: Bembo, Ariosto, Castiglione, Pietro Aretino. Nun läugne ich keineswegs, dafs diese Persönlichkeiten bedeutsam genug sind, um eine gesonderte Darstellung zu verdienen; nur möchte ich meinen, dafs einzelne derselben oder alle besser in Kapitel allgemeineren Inhalts eingereiht, vor allem aber, dafs die einzelnen Kapitel anders hätten geordnet werden können. Ich finde, dafs der Abschnitt „Ritterdichtung Pulci und Bojardo“ (20. Kapitel) nicht durch weiten Zwischenraum und verschiedenartigen Inhalt von Ariosto (Kapitel 24) und dieses Kapitel wiederum in gleicher Weise von dem „Heldengedicht im 16. Jahrhundert“ (Kap. 26) hätte getrennt werden sollen. Mir will scheinen, dafs Pulci, obwohl er ein Rittergedicht geschrieben hat, nach seiner ganzen Geistesart weit mehr in den florentinischen Kreis (Lorenzo und Poliziano Kap. 19) gehört, als zu Bojardo, mit dem er nur die äufserliche Gemeinschaft besitzt, dafs dieser gleich ihm ein Epos geschrieben hat. Ich hätte lieber gesehen, dafs dieser gemeinschaftlich mit Ariost abgehandelt worden wäre, zu dem er ja doch nur ein Vorläufer ist. Durch solche Zusammenstellung wäre dann auch der geographische Gesichtspunkt mehr gewahrt worden, der in der italienischen Litteratur des 16. Jahrhunderts keineswegs gleichgiltig ist und der in unserer Darstellung blos bei dem Kapitel „Neapel, Pontano und Sannazaro“ beachtet erscheint.

*) Der ausführliche Titel des Werkes oben S. 124 A. 1; unser Band führt den Nebentitel: Die italienische Litteratur der Renaissancezeit. Berlin, R. Oppenheim 1888. VI und 704 S.

Nehme ich diese Erinnerungen oder Wünsche vorweg — denn dies wollen sie mehr sein als Kritiken, — so mufs ich dem Werke meine volle Bewunderung aussprechen. Es vereinigt die zwei Eigenschaften, die sich in Werken deutscher Gelehrter keineswegs immer zusammen finden: es legt Zeugnis ab von einer reichen Belesenheit und ist auch für Ungelehrte angenehm lesbar. Manchmal ist wohl etwas zu viel Stoff zusammengepackt, es werden manche Schriftsteller untergeordneten Ranges genannt, die man recht gut hätte entbehren können; aber bei Anführung derartiger Autoren zeigt sich niemals Überschätzung, sondern richtige Würdigung. Die Behandlung der einzelnen Schriftsteller ist sehr gut; das rein Biographische wird angemessen hervorgehoben, der Hauptnachdruck aber wie billig auf die Analyse der Schriften gelegt. Diese hält sich z. B. bei den Tragödien und Komödien in ziemlich engen Grenzen, sie weifs das Beiwerk von der Hauptsache geschickt zu trennen, sie sucht hinzuweisen auf Quellen und Nachahmungen, auf den nahen Zusammenhang älterer und neuerer, klassischer und italienischer Litteratur. Eine sehr wertvolle Beigabe ist der „Anhang bibliographischer und kritischer Bemerkungen." Die in solch bescheidener Weise bezeichnete Zusammenstellung ist für alle ernsten Leser ein sicherer Führer durch die Quellen und die weitschichtige Litteratur. Der Bibliograph hebt mit sicherem Takte das Bedeutende hervor und weist mit kurzen, meist treffenden, manchmal freilich etwas schroffen Bemerkungen vielen Werken ihre Stellung an. Kritische Fragen löst er mit Geschick und Besonnenheit oder präcisiert sie bestimmt, wenn eine Lösung derselben einstweilen unmöglich erscheint. Vieles Einzelne hervorzuheben würde zu weit führen. Im allgemeinen kann man nur sagen, dafs wie der Text des Buches die erste wirklich wissenschaftliche in deutscher Sprache geschriebene Darstellung der italienischen Litteraturgeschichte ist, lehrreich für den Forscher und erfreulich für den Leser, so sind die Anmerkungen ein sicherer Führer für weitere Arbeiten und eingehende Untersuchungen. Um nur ein paar Einzelheiten hervorzuheben, weise ich auf die Ausführung über das Zusammensein Petrarcas und Boccaccios, Venedig 1368, hin (S. 642) oder auf die Beurteilung des Villarischen Buches über Savonarola, der ich völlig zustimme. Sehr beachtenswert sind S. 655 die Bemerkungen zur Kritik G. Voigts. Wenn ich die gegen Villari und Voigt gerichteten Bemerkungen als treffend hervorhebe, so will ich damit den beiden hochverehrten Meistern gegenüber durchaus keinen gegnerischen Standpunkt einnehmen, sondern bekenne gern hier wie anderwärts, übrigens ebenso wie Gaspary, meine Bewunderung ihrer Leistungen. Mit anderem kann ich nicht völlig einverstanden sein, z. B. nicht mit der Annahme, dafs das kürzere Leben Dantes Boccaccio nicht angehört (vgl. oben S. 127);*)

*) In einer Anmerkung wenigstens soll darauf hingewiesen werden, dafs Boccaccios Leben Dantes (vgl. oben S. 126 fg.) in einer neuen Aufgabe veröffentlicht worden ist, die ich noch nicht gesehen habe. *La vita di Dante scritta da G. Boccaccio. Testo critico con introduzione note e appendice di Fr. Macri-Leone. Milano. U. Hoepli. 1888.*

oder mit der Behauptung, dafs die Reden der Humanisten meist italienisch gehalten werden (S. 653); die zum Beleg derselben angeführte Quellenstelle konnte ich nicht vergleichen*). Auch mit dem, was Gaspary über Vallas philosophische Anschauungen sagt (S. 656), stimme ich nicht überein; ich halte Valla durchaus für einen Epikuräer, nicht für einen frommen Christen, obwohl er die Maske eines solchen manchmal geschickt vorzunehmen weifs. Was endlich die Zurückweisung der oft ausgesprochenen Meinung betrifft, Bembo habe dem Ariost abgeraten, sein Epos italienisch zu schreiben, ja ihm sogar zugeredet, es lateinisch abzufassen (S. 682), so scheint mir die Autorität, auf welche sich Gaspary und sein Gewährsmann beruft, recht schwach**). Die Hervorhebung dieser Kleinigkeiten soll nur beweisen, dafs ich Gasparys Bemerkungen eifrig gelesen, sie soll an dem Gesamturteil nichts ändern und die grofse Anerkennung nicht mindern, die ich der aufserordentlich hervorragenden Arbeit zolle.

Nach der Besprechung dieser allgemeinen Arbeiten sollen Monographieen über manche einzelne Schriftsteller der Renaissance gewürdigt werden. Eine vollständige Aufzählung zu geben lag nicht in meiner Absicht; sie zu erreichen hätte der beschränkte mir zur Verfügung stehende Raum gehindert, wenn es schon möglich gewesen wäre, die sehr zerstreute, manchmal recht schwer zugängliche Litteratur zu sammeln.

Ich beginne mit Petrarca. Ein paar ihm gewidmete bibliographische Versuche***) von Walter Fisk mögen voranstehn. Der eine verzeichnet die in Florentinischen Bibliotheken befindlichen Gesamt- und Einzelausgaben von lateinischen und italienischen Schriften Petrarcas, der Arbeiten, die ihm fälschlich zugeschrieben werden, sowie einzelner bibliographischer Arbeiten, die sich auf den grofsen Florentiner beziehen; der zweite ist dem ausführlichsten und verbreitetsten

*) Gaspary führt an: Bened. Accolti, *Dialogus de praestantia virorum sui aevi* Parma 1691 S. 87; die Ausgabe, die ich mir verschaffen konnte, Parma 1689, hat nur 68 Seiten; ich konnte in der kleinen Schrift bei flüchtigem Durchblättern keine Stelle finden, welche den Beweis für die von Gaspary vorgebrachte Behauptung liefert.

**) Gaspary sagt: „Dafs Bembo nicht etwa Ariosto anriet, den Orlando lateinisch zu schreiben, wie man törichter Weise gesagt hat, zeigte Carducci, l. c. p. 183 fg.“ Das Citat verweist auf des Genannten Werk: *Delle poesie latine edite ed inedite di Lud. Ariosto*, 2. Aufl. Bologna 1876; ich habe mir nur die erste Auflage dieses Werkes verschaffen können. Dort findet man an der angegebenen Stelle den Bericht Pignas, wo es ausdrücklich heifst, Bembo habe dem Ariost abgeraten italienisch zu schreiben, mit dem Hinweis darauf, er sei im Lateinischen gewandter als in seiner Muttersprache. Was bedeutet nun also Carduccis und nach ihm Gasparys Eifer? Pigna sagt zwar nichts vom Orlando, aber worauf soll sich denn Pignas Rat beziehen, wenn nicht auf diesen? Und worin liegt die Thorheit, Bembo eine Ansicht zuzuschreiben, die von vielen und gerade den urteilsfähigsten Männern der Zeit geteilt wurde?

***) *Bibliographical notices II. Hand-List of Petrarch editions in the Florentine public libraries*, 12 S. *III Francis Petrarchs treatise de remediis utriusque fortunae. Text and Versions*, 48 S. Die Vorreden beider Hefte sind W. F. Florenz 1882 unterzeichnet; die Hefte sind mir durch die Freundlichkeit des Herausgebers zugänglich geworden. Die mit I bezeichnete *notice* ist mir nicht zugegangen, ihr Inhalt ist mir unbekannt.

lateinischen Prosawerke desselben gewidmet. Die Vorrede stellt die Entstehung des Werkes fest und weist auf sein Vorbild Seneca hin. Der lateinische Text ist in den gesammelten Werken 5, in Einzelausgaben 23 mal gedruckt; Teile desselben sind in manche Werke Anderer und in das unter Petrarcas Namen veröffentlichte Büchlein *De vera sapientia* (vgl. über das letztere Übingers Nachweis in: Viertelj. f. Litt. d. Renaiss. II, S. 57—70) übergegangen; Übersetzungen sind in böhmischer, holländischer, englischer, französischer, deutscher, ungarischer, italienischer, spanischer, schwedischer Sprache, alles in allem 46 Nummern erschienen. Der Verfasser beschreibt alle diese Ausgaben und Übersetzungen, die er in den verschiedensten europäischen Bibliotheken zusammengesucht hat, aufs Sorgfältigste, giebt Nachrichten über Herausgeber und Übersetzer und verdient wegen seines aufserordentlichen Fleifses und wegen seiner grofsen Genauigkeit das gröfste Lob. Für uns ist der Hinweis auf zwei deutsche Übersetzungen, die, soviel ich weifs, bisher gänzlich unbeachtet geblieben sind, von besonderem Wert; die eine, welche den neuerdings mehrfach beachteten Adam Wernher von Themar zum Verfasser hat (vgl. über ihn Vierteljahrsschrift I, S. 293 fg.); die andere Stahel-Spalatinsche (1532), welche poetische Beiträge von einem mir bis dahin gänzlich unbekannten J. B. von Markdorf enthält.

Ein bedeutsames Ereignis für die Petrarca-Forschung war die Entdeckung der Autographen seiner italienischen Gedichte und zwar des einen in der vatikanischen Bibliothek zu Rom, des andern in der laurenzianischen zu Florenz, das letztere für Francesco von Carrara angefertigt 1368—1370 und von diesem dem florentinischen Staatskanzler Colluccio Salutato geschenkt. Nachdem ein nicht ganz erfreulicher Streit über die Priorität der ersten Entdeckung friedlich beigelegt ist, mögen die beiden Entdecker, P. de Nolhac und A. Pakscher den besten Dank der Fachgenossen entgegennehmen. Der Erstere, der den Lesern dieser Zeitschrift schon bekannt ist (vgl. oben S. 378) und von dem in dieser Übersicht noch viele Proben eines aufserordentlichen Fleifses und grofsen Finderglücks zu verzeichnen sind, hat eine kleine Bibliothek über Petrarca zusammengeschrieben. Vier Schriften, die mir bekannt geworden sind, analysiere ich kurz; bei vier anderen Arbeiten mufs ich mich mit einer blofsen Erwähnung begnügen.*)

Die erste ist ein Bericht**) über die Auffindung des ersterwähnten Autographs, des Vat. Codex 3195, der 1501 von P. Bembus zu der

*) *Notes sur la bibliothèque de Pétrarque. Première série. Mél. d'arch. et d'hist. Rom. 1887. Pétrarque et son jardin, d'après ses notes inédites. Giornale storico della letteratura italiana. Turin, 1887. Les scholies inédites de Pétrarque sur Homère. Revue de philologie. Paris 1887. Manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Pétrarque. Extrait de la Gazette archéologique. Paris, 1888.* Die an erster Stelle erwähnte Schrift ist wohl jedenfalls dieselbe, die am Schlufs der in der 3. Anmerkung (S. 481) angeführten Abhandlung abgedruckt ist.

**) *Le canzoniere autographe de Pétrarque. Communication faite à l'académie des Inscriptions et Belles-Lettres par Pierre de Nolhac. Paris. C. Klincksieck* 1886, 30 S.

Aldinischen Ausgabe Petrarcas benutzt worden ist. Damit ist eine mehrfach aufgeworfene Streitfrage gelöst, ob Bembo wirklich ein Autograph zu Grunde gelegt, eine Frage, die man kaum hätte stellen dürfen, da Aldo es ganz ausdrücklich behauptet. Schon in dieser kleinen Schrift deutet Nolhac an, dafs die Handschrift, welche Bembos Eigentum nie gewesen war, nach der Benutzung nach Padua zurückging, von dort in die Bibliothek des Fulvio Orsini gelangte und als Erbschaft des Letztgenannten in die Vatikana kam. Eine weitere Ausführung dieses Gegenstandes findet man in Nolhacs zweitem Buche,*) das seines allgemeinen Inhalts wegen in anderem Zusammenhang besprochen werden soll**), und hier nur soweit zu erwähnen ist, als es die Petrarca-Handschriften betrifft. Denn nicht blos jenes eine Petrarcasche Autograph findet sich in der Bibliothek des Fulvio Orsini, jetzt in der Vatikana, sondern auch das des *Bucolicum carmen* und des Buches *de ignorantia;* zu den echten kommen aber auch falsche Autographen, die aus derselben Familie der Bembo stammen, der man die sorgsame Benutzung des Kanzonen-Autographs verdankt. Ergänzungen seiner ersten vorläufigen Mitteilung lieferte Nolhac in einer dritten Schrift.***) Er veröffentlichte darin sehr hübsch ausgeführte Facsimile der Petrarcaschen Handschrift aus dem Kanzoniere und dem *Bucolicon carmen,* ferner datierte In- und Niederschriften desselben aus den Jahren 1337, 1347, 1355, 1369, die vier letztgenannten aus Originalhandschriften des Dichters, welche sich in der Pariser Nationalbibliothek befinden. Der Text unseres Schriftchens, soweit er nicht zur Erläuterung der Tafeln bestimmt ist, enthält wirklich nur Anhänge zu jener ersten Arbeit. Von diesen Anhängen übergehe ich Einiges; für unsern Zweck wichtig ist Folgendes: Zunächst Bemerkungen L. Beccadellis aus d. J. 1559, über Petrarca-Autographen, sodann Briefe des Bembo und Fulvio Orsini — der letztere ungedruckt — die sich auf die schon genannten Manuskripte beziehen; endlich der Hinweis auf Handschriften, die für Petrarca-Editoren wichtig wären, bisher aber noch nicht wieder aufgefunden worden sind: Bembos Abschrift einzelner Partieen des Canzoniere, ein Manuscript der Trionfi, dessen Existenz i. J. 1540 bezeugt ist, eine dem Boccaccio zugeschriebene Kopie des ganzen Kanzoniere (vgl. S. 483).

Ein zweiter Teil unserer Schrift handelt über Petrarcas Bibliothek und zwar über diejenigen Codices, die sich in Paris befinden. L. Delisle,

*) *La bibliothèque de Fulvio Orsini contributions à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance par Pierre de Nolhac, Paris. Vieweg XVII* und 490 pp. Bildet den 74. Teil der *Bibliothèque de l'école des hautes études.* Für unsern Zusammenhang kommt nur ein Teil des 8. Kapitels in Betracht.

**) Ich denke in einem der nächsten Hefte eine gröfsere bibliographisch-kritische Studie über Buchdruck, Buchhandel und Bibliotheken im Renaissancezeitalter zu bringen, für welche ein sehr umfangreiches Material vorliegt.

***) *Pierre de Nolhac, facsimilés de l'écriture de Pétrarque et appendices au „canzoniere autographe" avec des notes sur la bibliothèque de Pétrarque. Extrait des Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'Ecole française de Rome, Rome, Ph. Cuggiani* 1887. 38 S. und 3 Tafeln. Der letzte Teil ist schon oben S. 480 Anm. 2 angeführt worden.

der hochverdiente Direktor der dortigen Nationalbibliothek, hat deren 17 angegeben; vier derselben, aus welchen die obenerwähnten Facsimile entnommen sind, werden von Nolhac ausführlich beschrieben. Eine dieser Handschriften bot den unmittelbaren Anlafs zu der vierten hier zu erwähnenden Arbeit des jungen französischen Gelehrten.*) Es ist eine schöne Pergamenthandschrift *cod. 7880* des *fonds latin* der Pariser Nationalbibl., der aus der Bibliothek der Herzöge von Mailand stammt, und die Übersetzung der Ilias und Odyssee enthält; eine von Petrarca selbst geschriebene Notiz giebt Entstehungszeit und Geschichte desselben an: *Domi scriptus, Patavi ceptus, Ticini perfectus, Medidani illuminatus et ligatus anno 1369.* Das letztere Datum bezieht sich auf das Einbinden der Handschrift, das Schreiben derselben gehört in die unmittelbar vorhergehenden Jahre. Die Übersetzung ist die des Leontius Pilatus; das eigentümliche Interesse der Handschrift besteht in Petrarcas eigenhändigen Scholien. Diese dienen zur Erklärung des Textes; viele derselben sind von Pilatus geradezu diktiert oder jedenfalls stark durch ihn beeinflufst; manche sind litterarischen, mythologischen, moralischen Inhalts, letztere Sentenzen eigentümlicher Art. Nur in wenigen kommen griechische Zeichen oder Worte vor, denn die Kenntnis der griechischen Sprache war Petrarcas starke Seite nicht. Von besonderem Interesse ist auch hier die Naivetät, mit der Petrarca seine Unwissenheit bekennt, eine Naivetät, die zugleich seinen unwiderstehlichen Drang nach Belehrung, sein unstillbares Sehnen nach Wissen bekundet. Zur Probe dieser Gesinnung mag folgende kleine Niederschrift dienen, die eine Glosse des Pilatus begleitet: „*Ego fateor non textum hunc intelligo, nec glosam, sed glosam minus.*"

Der zweite der glücklichen Entdecker von Petrarca-Autographen A. Pakscher, bereitet eine neue kritische Ausgabe der italienischen Gedichte des Laurasängers vor und hat derselben als interessante und wichtige Vorarbeit eine chronologische Untersuchung vorangehen lassen.**) Das Hauptresultat dieser klar und bedachtsam geführten Untersuchung ist, dafs die Reihenfolge der Gedichte im Kanzoniere, bezw. im Originalmanuskript Petrarcas in der vatikanischen Bibliothek auf Petrarca selbst zurückgeht (sie wurde zuerst auf Oktavblättchen geschrieben cod. 3196 und später auf Quartbogen in Reinschrift übertragen, cod. 3195, ursprünglich Sonette und Kanzonen getrennt, dann mit einander vermischt) und dafs Petrarca bei der Anordnung, die vielleicht dem Jahre 1342 angehört, jedenfalls vor 1356 fällt, nur das chronologische Prinzip im Auge hatte, nicht aber auch künstlerische Zwecke dabei verfolgte. (Die *alia papirus*, von der Petrarca in seinen

*) *Les études grecques de Pétrarque par Pierre de Nolhac. Extrait des comptes rendus de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres Année 1887. Paris. Imprimerie Nationale 1888.* 15 S.

**) Die Chronologie der Gedichte Petrarcas. Von Dr. Arthur Pakscher. Berlin, Weidmann 1887. IV, 139 S. Von demselben ist als Ergänzung der in S. 480, Anm. 2 erwähnten Schrift die Abhandlung: „Aus einem Katalog des Fulvius Orsinus" in der Zeitschr. f. roman. Philol. 1886, X, S. 207 ff. anzuführen.

Randbemerkungen gelegentlich spricht, findet Pakscher in einem Manuskript des *Chigiana* in Rom, das nur die bis 1351 verfafsten Gedichte enthält und vermutet in ihr die von Boccaccio angefertigte Abschrift.) Auf alle Einzelheiten der Untersuchung, die sich auf eine ganze Anzahl Gedichte Petrarcas erstreckt, vermag ich selbstverständlich nicht einzugehen; eine, vielleicht die ausführlichste Darlegung (S. 40—75) hebe ich hervor, bei dieser Hervorhebung zugleich meine volle Übereinstimmung mit der Methode und dem Resultat der Untersuchung aussprechend. Es handelt sich um die berühmte Kanzone *Spirto gentil*, die oft und erst neuerdings von berufensten Kritikern, wie Ancona, Bartoli, Gaspary, Torraca*) auf Cola di Rienzi bezogen wurde. Pakscher giebt die Momente an, die für Cola sprechen: eine handschriftliche Überlieferung aus dem Jahre 1463, die Meinung fast aller Kommentatoren des 16. Jahrhunderts, den bekannten Brief des Dichters an den Volkstribun, in welchem er meldet, dafs er mit einer dichterischen Verherrlichung desselben beschäftigt sei; er stellt aber dieser Stelle eine andere desselben Briefes entgegen, aus der hervorgeht, dafs die geplante poetische Belobigung nicht in einer italienischen Kanzone, sondern in einem lateinischen Epos bestehen sollte und die Warnung eines zweiten Briefes, der Tribun möge den Dichter vor der harten Notwendigkeit behüten, die Lobrede in eine Satire enden zu lassen. Er tut dar, dafs eine Ähnlichkeit des Inhalts zwischen der an den Tribun gerichteten *epistola hortatoria* und der Kanzone, die oft behauptet worden ist, gar nicht besteht, dafs dem tiefen Friedensbedürfnis dieser in jener geradezu eine Aufforderung zum Kampf gegenübersteht und dafs während der Dichter der Kanzone an der Erhebung Italiens verzweifelt hatte, der Schreiber des Briefes das Wiedererwachen Italiens froh begrüfste. Er legt besondern Wert auf die Stelle, in der Petrarca behauptet, den Adressaten der Kanzone nie gesehen zu haben, während er Cola kannte — eine Stelle, die Torraca sehr künstlich interpretiert hatte — und macht es mit Hinweis auf die Stelle, welche das Gedicht im vatikanischen Manuskript einnimmt, höchst wahrscheinlich, dafs das Gedicht 1337, nicht aber 1347, also einige Jahre vor Colas Erhebung gedichtet ist. Nachdem er auch mit guten Gründen die mehrfach ausgesprochene Vermutung zurückgewiesen, Stefano Colonna möge Empfänger des Gedichtes sein, weist er auf den 1337 vom Papst zum römischen Senator ernannten Busone da Gubbio als auf den wahrscheinlichen Adressaten der Kanzone hin, der übrigens, worauf Bartoli neuerdings aufmerksam gemacht hat, schon in einer alten Handschrift als solcher bezeichnet wird. Auch andere Untersuchungen sind bemerkenswert. So werden in betreff der nicht minder berühmten Kanzone *Italia mia* die Feststellungen de Sades und Carduccis, welche

*) Von dem Letztern in der Schrift die ich nur aus Packschers Anführung kenne. *Cola di Rienzo e la canzone Spirto gentil di Fr. Petrarca.* Rom 1885. Die übrigen zahlreichen Aufsätze neueren und neuesten Datums in italienischen Tages- und Wochenblättern sind von Pakscher sorgsam verzeichnet, können aber hier nicht aufgezählt werden.

das Gedicht dem Jahre 1344 zuweisen, bestätigt und die Verlegung desselben in das Jahr 1356 oder 1370, wie sie von namhaften Litterarhistorikern noch neuerdings vorgeschlagen worden, verworfen, teils aus inneren Gründen, teils aus der Stellung des Gedichtes im vatik. Codex fast unmittelbar nach einem sicher dem Jahre 1344 angehörenden Gedichte. Andere Einzelheiten kann ich nicht hervorheben. Wenn sich auch hie und da Widerspruch gegen einzelne Vermutungen und Ausführungen des Verfassers erheben sollte, im allgemeinen verdient die geschickte Verwertung seines glücklichen Fundes vollkommene Billigung und die gewissenhafte saubere Methode der Untersuchung, die sich von leerer Konjekturenmacherei fernhält, durchaus Zustimmung und Anerkennung.

Des Zusammenhanges wegen mufste ich Pakschers Buch schon an dieser Stelle besprechen, obwohl es später erschien als die Schrift Appels*) und auf diese vielfach Bezug nimmt. Appels Schrift ist dankenswert wegen ihres Hinweises auf die aus dem Hamilton-Schatze stammenden Berliner Petrarca-Handschriften und wegen der sorgfältigen Beschreibung derselben. Auch die Anhänge der Schrift sind verdienstlich, z. B. die „Übersicht über die Anordnung der Gedichte des Kanzoniere in den Hamiltonhandschriften“ mit Angabe der Nummern und Seiten, welche die Gedichte in der Aldinischen Ausgabe von 1501 und bei Marsand einnehmen. Aber das Hauptkapitel der Schrift ist trotz mancher scharfsinniger Einzelbemerkungen und verschiedener treffender Angaben über Sprache und Vers Petrarcas (ist es denn wirklich nötig, wie die Forscher jüngsten Datums es tun, das Wort Petrarca-Philologie anzuwenden, als wenn es für jeden einzelnen Schriftsteller eine besondere Philologie gäbe?) verfehlt. Es macht den Versuch, den mehrfach genannten vatikanischen Codex der Gedichte Petrarcas als eine spätere Fälschung zu bezeichnen. Die Gründe, auf welche sich Appel stützt, sind hauptsächlich die vielfachen aus verschiedenen Zeiten herrührenden Korrekturen einer und derselben Stelle und die mannigfach nicht vollständig zutreffenden Zeitbestimmungen. Aber die Gründe sind hinfällig, (ebenso übrigens wie ein anderer Gedanke der Schrift, Petrarca könne aus künstlerischen Absichten bei einigen Gedichten die chronologische Folge verlassen haben), wie Paksche̱r überzeugend in dem eben besprochenen Werke und schon vorher in einer Besprechung der Appelschen Arbeit. (Ztschr. f. roman. Philol. XI, S. 137—143) dargetan hat.

Die Nolhac-Pakschersche Entdeckung wird auch ausführlich behandelt in einem Buche, in das sie durchaus nicht gehört. Aber diese angebliche Schilderung der Beziehungen Petrarcas zu einem einzelnen Fürstenhause Italiens bietet mehr und weniger als der Titel verspricht**)

*) Die Berliner Handschriften der Reime Petrarcas beschrieben von Carl Appel. Berlin, G. Reimer 1886. IV und 106 S.

**) *Il Petrarca e i Carraresi Studio di Antonio Zardo. Milano. Ulrici Hoepli* 1887. 322 S. Bildet einen Theil der in dem genannten Verlage erscheinenden *Biblioteca sientifica letteraria*, in der, wenn ich nicht irre, auch die später zu erwähnende dritte Ausgabe der Briefe Ariosts erschienen ist.

und jedenfalls Anderes als man durch diesen Titel zu erwarten berechtigt ist. Mehr, denn sie giebt zugleich eine ziemlich ausführliche Darstellung der letzten Lebensjahre des Dichters, weniger, denn die Schilderung der hervorgehobenen persönlichen Beziehungen des Dichters ist nicht viel mehr als eine ziemlich langatmige Wiederholung bekannter Dinge, die durchaus unnötig war oder, wenn sie gegeben werden sollte, in einem kurzen Aufsatze statt in einem ziemlich dicken Buche hätte geboten werden sollen. Sehe ich recht, so ist in den zehn Kapiteln, die, wie bereits bemerkt, bekannte Daten zur Lebensgeschichte des Dichters wiederholen und dann Einzelnes zur Biographie und Staatengeschichte der Carraresen vermengen, kein neues oder wenigstens kein wertvolles Material benutzt. Was dann im *Appendice* geboten wird, Briefe an und über Petrarca, Gedichte sowohl italienische als lateinische, wird alles so kritiklos mitgeteilt, ohne Verweisungen auf den Text des Buches, ohne sachliche Erklärungen, meist auch ohne den Versuch, die verderbten Lesarten herzustellen, dafs die Stücke für den Leser des Buches fast unbenutzbar sind. Eine Ausnahme macht ein kritischer Brief des gegenwärtigen Vorstehers der Florentiner Bibliothek Anziani, über den *Cod. lat. Marcianus* 549 der ihm unterstehenden Bibliothek, über Petrarcas Bücherhinterlassenschaft und einzelnes Andere. In Zardos Buch kann ich aber, trotz mancher interessanter Einzelheiten nur einen gutgemeinten Versuch — der Verfasser gehört zu den eifrigsten Bewunderern Petrarcas und drückt diese Bewunderung energisch aus — nicht aber eine wirkliche Bereicherung unserer Kenntnis erblicken.

Aufser diesen selbständig erschienenen Arbeiten neueren und neusten Datums sind hier noch einige ältere Arbeiten, mehrere Aufsätze aus Zeitschriften und Abschnitte aus Büchern allgemeinern Inhalts zu nennen. Wie billig beginne ich mit einer Untersuchung Georg Voigts, den wir gerne als unsern Meister betrachten. Die Schrift ist in 5 Abschnitte geteilt. Der erste: „Die originalen Briefe Petrarcas" weist mit Nachdruck auf den Florentinischen Codex der autographen Briefe Petrarcas hin, legt dar, dafs diese Briefe in ihrer Form nicht den von Petrarca in seine Sammlung aufgenommenen entsprechen, sondern statt der klassischen Anrede häufig eine Zärtlichkeitsformel, dafs sie am Schlusse eine Subskription und im Briefe nicht selten die von Petrarca später so verpönte Anrede im Plural haben, dafs dagegen auch schon in diesen Briefen meist die Jahresangabe fehlt; er will den italienisch geschriebenen Brief an Leon. Bechamugi 1362 als echt erweisen. Der zweite: „Die Redaktion der Briefsammlungen Petrarcas" tut dar, dafs Petrarca, der seine Briefe eigenhändig schrieb, die vollendeten vor der Absendung abschreiben liefs und aus dem Haufen der Kopialblätter, den er übrigens nicht, wie er glauben machen will,

*) Die Briefsammlungen Petrarcas und der venetianische Staatskanzler Benintendi. Von Georg Voigt. Aus den Abhandlungen der k. bayrischen Akademie der Wissenschaft III Kl. XVI Bd. III Abth. München 1882. Verlag der kgl. Akademie. 101 S. in 4°.

durch Feuer beträchtlich verminderte, durch seine jungen Mitarbeiter von 1359 an, und zwar durch Gasp. v. Verona und Giovanni da Ravenna eine Sammlung (etwa 350 Briefe in 24 Büchern) veranstalten liefs, in der aus den Originalbriefen alles Persönliche ausgemerzt, Wiederholungen entfernt und die klassische Form den manchmal nachlässig geschriebenen Briefen nachträglich angepafst werde; die von der Sammlung ganz ausgeschlossenen Briefe waren die 20 sogenannten *epistolae sine titulo*. Der dritte Abschnitt „die sogenannten *Epistolae variae*" ist der wichtigste. Er bringt den Nachweis, dafs die *epist. variae* eine kompakte Briefgruppe von 57 Episteln, worunter auch manche an und über Petrarca, auf eine von dem venetianischen Staatskanzler Benintendi de Ravagnani (über welchen übrigens der 4. in diesem Zusammenhang nicht weiter beachtete Abschnitt biographische Nachrichten bringt) veranstaltete Sammlung zurückgeht, von der uns zwei aus einer gemeinsamen Quelle stammende Abschriften, die in eine in München *cod. lat.* 5350, die andere in der Handschrift 1269 der Leipziger Universitätsbibliothek erhalten sind. Diese Sammlung enthält aufser einigen Stücken der Korrespondenz zwischen dem Sammler und Petrarca meist solche Briefe, die sich Benintendi direkt von den Adressaten oder Briefschreibern verschaffte z. B. Moggio von Parma und Guglielmo da Pastrengo, oder die er auf seine Bitte von Petrarca erhielt z. B. dessen Briefe an die Alten. Die Daten der letzteren Briefe werden durch die Benintendische Fassung mannigfach verändert, überhaupt aber zeigt diese alle die obenerwähnten Merkmale der originalen Briefe Petrarcas und ist daher, wenn sie uns auch nur in einer manchmal sehr verderbten Form überliefert ist, für die Textgestaltung von bedeutendem Wert. In den beiden genannten Handschriften finden sich aber einzelne petrarcasche Stücke, die erst nach dem Tode Benintendis (1367) geschrieben sind und mehrere, die weder mit dem Kanzler noch mit dem berühmten Florentiner etwas zu tun haben. Als ihr Sammler wird in einem 5. Abschnitt ein „Anonymus aus Treviso" bezeichnet, der dem Kreise der zwei genannten Männer angehört, ein gebildeter Mann, Sekretär in der Kanzlei des Dogen, Verehrer Benintendis und Sammler von etwa 100 freilich nicht wieder zum Vorschein gekommenen Briefen Petrarcas, ein Dichter von sehr mäfsigem Talent; Voigt identifiziert ihn mit Paolo Bernardo von Venedig, an welchen *Epist. senil. X, 3* gerichtet ist. Dafs das letztere das Antwortschreiben Petrarcas an den Anonymus ist, scheint mir nicht so gewifs, wie Voigt es annimmt. Auch eine andere von Voigt geäufserte Vermutung scheint mir nicht ganz zutreffend. Der Anonymus spricht in seinem an Petrarca gerichteten Briefe von seiner Verehrung für den Meister und von seinem von Erfolg gekrönten Sammeleifer: *centum ego . . . epistolas tuas . . . recollegi.* Die Äufserung ist so deutlich und bestimmt, dafs ein Zweifel gar nicht aufkommen kann: der Schreiber will sagen, dafs er sowohl selbst gesammelt als 100 Briefe zusammengebracht habe. Voigt meint nun hauptsächlich deswegen, weil eine derartige Briefsammlung nicht wieder zum Vorschein gekommen sei,

die Aufserung beziehe sich auf die Benintendische. Diese Vermutung erscheint mir nicht zutreffend: wie Vieles aus jener Zeit ist verloren, und warum sollte nicht ein glücklicher Zufall die Sammlung des Anonymus, den wir nicht von vornherein für einen Aufschneider zu halten brauchen, wieder zum Vorschein bringen!

Aus den beiden Handschriften, welche Voigt seiner Untersuchung zu Grunde legt, giebt er unter den Beilagen 19 bisher ungedruckte Stücke, viele auf Benintendi bezüglich, z. B. gleich die erste eine von ihm herrührende Rede über die Unterwerfung Zaras, die von dem einen Kopisten fälschlich als Brief Petrarcas bezeichnet wird. Das interessanteste darunter ist wohl das unter Nr. 18 abgedruckte auch sonst bekannte Antwortschreiben Karls IV. an Petrarca, das, nach seiner Überschrift in den beiden Handschriften von keinem andern als von Cola di Rienzi im Auftrag des Kaisers geschrieben ist.

An die treffliche Arbeit des Meisters schliefse ich den fleifsigen Versuch eines Jüngers, der durch Körting veranlafst und unterstützt worden ist. Bäumker*) zeigt in demselben, welche Schriftsteller des Altertums Petrarca im ersten Buche seines grofsen Anekdotenwerkes benutzt hat. Seine Zusammenstellung ist fleifsig; ob sie vollständig ist, vermag ich bei dem weitschichtigen Material nicht zu sagen. — Meist begnügt er sich, Buch und Kapitel der betreffenden Autoren zu zitieren, da der Raum fehlt, alle Stellen ihrem Wortlaut nach anzuführen; bei einem, dem über Plato handelnden Kapitel, druckt er Petrarcas Worte genau ab und stellt denselben dessen Vorlage, in diesem Falle Apulejus *de dogm. Platonis* gegenüber, aufser welchem nur wenige Ansichten und Worte anderer antiker Autoren zitiert werden. Die Benutzung ist oft eine so wörtliche, mitunter sklavische, dafs ich das Lob der Komposition, das Bäumker dem Petrarca spendet, nicht unterschreiben kann. Kritische Einzelheiten finden sich selten: in der einen, in der Ausführung, dafs *allegatus* bei Petrarca: zitiert und nicht: angebunden bedeutet, hat Bäumker zweifelsohne Recht gegen Körting.

Auf ein ganz anderes Gebiet führen zwei Arbeiten des hochverdienten E. Müntz, dessen wir in dieser Übersicht noch oft zu gedenken haben werden. In der einen**), in welcher er die Gemälde des Simone Martini in Avignon bespricht, handelt er auch kurz von einem ehemals vorhandenen Bild des Genannten in der Kirche *Notre-Dame des Doms* zu Avignon, das eine Jungfrau zur Seite des heiligen Georg darstellt und identifiziert dasselbe mit einem von anderer Seite er-

---

*) *Quibus antiquis auctoribus Petrarca in conscribendis Rerum memorabilium libris usus sit. Pars prior. Scripsit Clemens Baeumker. Monasterii Guestfalorum. Formis Coppenrathianis 1882. 18 S. in 4⁰.* Ob ein zweiter Teil erschienen ist, vermag ich nicht zu sagen.

**) *Les peintures de Simone Martini à Avignon par M. Eugène Müntz. (Extrait des Mémoires de la société nationale des antiquaires de France tome XLV) Paris 1885. 28 S.*

wähnten Bilde der heiligen Margareta von demselben Künstler*). Er teilt ferner einen interessanten, bisher unedierten Brief von Giov. Rucellai an Lorenzo Strozzi, mit 1506, in welchem der Briefschreiber berichtet, er habe in Avignon oder Vaucluse ein Originalbild der Laura gesehen, das so schön sei, dafs man verstehe, wie Petrarca sich ihr in Liebe zugewendet habe; er will eine Kopie derselben veranstalten; Müntz hält für möglich, dafs diese Kopie identisch ist mit dem Laurabild in Bembos Sammlung.

Demselben Maler, aber mit weit näherer Beziehung auf Petrarca ist Müntz' zweite Studie gewidmet**). Petrarca hat den Künstler in zwei Sonetten (49 und 50) gefeiert, er hat in dessen Zeichnung vor dem berühmten ambrosianischen Virgilcodex — berühmt namentlich auch durch die über Laura handelnde Inschrift Petrarcas — drei Distichen eigenhändig eingeschrieben, von denen eins Memmis Ruhm verkündet. Die Beschreibung dieses — für meinen Geschmack übrigens unausstehlichen, von einer höchst unkünstlerischen Auffassung trauriges Zeugnis ablegenden — Bildes giebt Müntz Gelegenheit, von Petrarcas archäologischen Kenntnissen zu reden, die in diesem Falle dem Künstler ausgeholfen haben. Müntz zählt ferner die Bilder Petrarcas und Lauras auf, welche die Tradition dem Memni zuschreibt und teilt für das obenerwähnte Bild des heiligen Georg eine bisher unbeachtete wichtige Stelle aus dem Ende des 16. Jahrhunderts mit.

Einen längern Abschnitt über Petrarca enthält auch **Alfred Bieses** schönes Buch***). Das vierte Kapitel desselben, betitelt: „Der Individualismus und das sentimentale Naturgefühl in der Renaissance"†), führt uns Dante, auch Boccaccio, unter den Späteren mit besonderer Ausführlichkeit Enea Silvio Piccolomini vor, betont aber, dafs Petrarca es war, der in der Naturbetrachtung den bedeutungsvollsten Schritt zum Modernen hin tat. In sehr hübscher Weise werden aus Petrarcas Gedichten die Naturvergleiche, die Spielereien mit Naturunmöglichkeiten hervorgehoben; vor allem aber wird dargetan, wie Glück und Unglück der Liebe den Dichter beständig an die Natur erinnert, wie er der erste Moderne ist, der den Reiz der Einsamkeit fühlt und schildert; wie er aber auch vermag, die Natur getrennt von seiner Stimmung zu schildern, wie er die freie Fernsicht von hohen Bergen entzückt

---

*) Bei dieser Gelegenheit erwähnt Müntz folgende mir unbekannt gebliebene Arbeit von Eugène d'Auriac: *Laure et Pétrarque. Etude iconographique. Amiens, typ. Delattre — Lenoel 1882.* (*Extrait de l'Investigateur*).

**) *Eugène Müntz. Pétrarque et Simone Martini (Memmi) à propos du Virgile de l'Ambrosienne. (Extrait de la Gazette archéologique de 1887). Paris A. Lévy éditeur. 11 S. 4⁰.* Mit einer grofsen Tafel: *Frontispice du Virgile de Pétrarque peint par Simone Martini* (Ambrosianische Bibliothek in Mailand).

***) Die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Von Alfred Biese, Leipzig. Veit & Komp. 1888. VIII und 460 S.

†) Das 8. Kapitel des Buches ist überschrieben „Humanismus, Rococco und Zopf." Aber von Vertretern des Humanismus ist in demselben, wenn man Agrippa von Nettesheim ausnimmt, nicht ein einziger angeführt; die Repräsentanten des 16. Jahrhunderts, die daselbst behandelt werden, gehören durchaus dem Zeitalter und den Gesinnungen der Reformationszeit an.

lobt. Aber gerade in letzterer Betrachtung zeigt sich Petrarcas Eigenart am deutlichsten; von jener Bergbesteigung des *Mont ventoux*, die er fast plastisch darstellt, datiert er die Einkehr in sich; von dem Schauspiel, das die Welt ihm bietet, wendet er sich zu dem erregteren, aber vernachlässigten, welches das eigene Innere ihm gewährt.

Eine Urkunde über Petrarca hat A. Thomas veröffentlicht*). Es ist ein Breve Clemens VI., Avignon 15. September 1352, durch welches Petrarca in seinem Archidiakonat zu Parma von aller Macht und Jurisdiction des Bischofs von Parma befreit wird. Bemerkenswert ist in diesem Aktenstück, dafs der Name *Francisco Patraccho* geschrieben und dafs als Begründung für das Privilegium die litterarische Bedeutung des Schriftstellers angeführt wird. Es heifst nämlich: ***Literarum scientia tuorumque grandium excellentia meritorum, super quibus apud nos fide dignorum testimoniis comendaris.***

Die zahlreichen Übersetzungen Petrarcas können nicht erwähnt werden (vgl. übrigens oben Heft 1 S. 121 ff.). Weniger seiner Bedeutung als der Merkwürdigkeit wegen sei die italienische Wiedergabe eines Gesanges der *Africa* angeführt**), weil sie beweist, dafs auch in Italien dieses lange verkannte epische Werk wieder zu Ehren kommt. Auf eine französische Übersetzung von 50 Sonetten und 5 Kanzonen weise ich nur deshalb hin, um Gelegenheit zu haben, die vortreffliche Studie zu erwähnen, welche G. Mazzoni dieser Übersetzung gewidmet hat***).

Über die Darstellung der Triumphe Petrarcas in der bildenden Kunst haben wir ein ausführliches Werk des Herzogs von Rivoli zu erwarten. G. Buchholz' kleine Untersuchung†) mag man als Vor-

---

*) *Extraits des archives du Vatican pour servir à l'histoire littéraire du moyen-age* in den *Mélanges* der *Ecole française a Rome IV, 1884, S. 34—36*. In derselben Veröffentlichung finden sich auch zwei auf Ambrogio Traservari bezügliche Breven Martins V., die besonderes Interesse verdienen. In dem einen (gegen 1433) ermuntert der Papst den Ambrogio Traservari, in der Übersetzung der griechischen Kirchenväter fortzufahren; in dem andern (aus derselben Zeit) fordert er den Prior des Kamaldulenserklosters in Florenz dringend auf, Ambrogio Traservaris litterarische Arbeiten zu unterstützen! Thomas weist darauf hin, dafs man bisher Papst Martin keineswegs als Gönner der Humanisten aufgefafst habe, dafs aber der Sinn, wenn auch nicht die Ausdrucksweise eigener Breven ein derartiger sei, dessen sich selbst Pius II. nicht hätte zu schämen brauchen. — Auf ein soeben erschienenes Werk A. Grafs, das mir noch nicht zugänglich gewesen ist, will ich wenigstens an dieser Stelle hinweisen; die meisten in demselben zusammengestellten Aufsätze scheinen in den Rahmen unserer Übersicht zu gehören. *Graf A., Attraverso il Cinquecento. (394 p.) Torino, Löscher 1888.* Das Buch enthält folgende Aufsätze: Petrarchismo et Antipetrarchismo. — Un processo a Pietro Aretino. — I pedanti. — Una cortigiana fra mille: Veronica Franco. — Un buffone di Leone X.

**) *Petrarca, F. Il libro VII dell Africa, volgarizzato da C. L. Salani. Padone tip. del Seminario. 16⁰. 54 S.*

***) *Rivista critica della letteratura italiana, Anno V, Nr. 2 (Februar, März 1888) Sp. 33—37.* Die französische Übersetzung von J. Kasalis und E. de Ginoux ist Paris 1887, *librairie des bibliophiles* erschienen.

†) Die *Trionfi* des Petrarca zu Dresden und Wien. Mit einer Abbildung in Lichtdruck. In: Zeitschrift für bildende Kunst. 22. Jahrg. 4 H. S. 128—130.

arbeit dazu betrachten. Sie berichtet über die von *Jacobus Veronensis*, 28. April 1460 zu Pesaro beendeten, jetzt in Dresden befindlichen Handschrift, die eine selbständige, aber im Ganzen minder reiche Wiederholung des Wiener, von Waagen beschriebenen Exemplars ist. Buchholz weist nach, dafs die Handschrift für Borso van Este angefertigt wurde, und dafs Jakob von Verona nicht blos der Schreiber, sondern auch der Miniator derselben ist.

Jede Darstellung Petrarcas und Boccaccios hat ausführlich auf die von diesen Männern geliebten und verherrlichten Frauen einzugehn. Nur schade, dafs bei solcher Darstellung übermässige Kritik oder überschiefsende Phantasie oft so viel verdirbt. An ersterm Fehler leidet Blaze de Burys Buch*) gerade nicht. Blaze de Bury, der verdienstvolle Übersetzer Goethescher Werke, ein vielseitiger und geistreicher Schriftsteller, dessen Verdienst freilich vorzugsweise in einer besonders eleganten, von seinen Landsleuten übermässig geschätzten Ausdrucksweise besteht, kann es auch in seinen historischen und litterarischen Darstellungen nicht vergessen, dafs er sich vielfach mit Dichtungen beschäftigt hat und dafs er selbst ein Poet ist. Ich will nicht mit einem einzigen Federstriche die Skizzen verdammen, aus denen sich unser Buch zusammensetzt: Laura und Petrarca, Lucrezia Borgia, Raphael und die Fornarina (es ist sehr bemerkenswerth, dafs die Franzosen sagen: *La Fornarina et Raphael,* während, wenn ich mich nicht täusche, die Voranstellung des Frauennamens in diesem Falle unserm Sprachgefühl zuwiderläuft) Vittoria Colonna und Michelangelo, Bianca Capello, — sicher aber ist die erste Skizze, die als zunächst auf Petrarca bezüglich uns hier in erster Linie interessiert, wenig mehr als eine psychologische Darstellung oder ein kleiner historischer Roman. Ob er glänzend geschrieben ist und eine vielleicht im Einzelnen wohlgelungene psychologische Motivierung enthält, bleibe hier unerörtert. Wenn wir gleich anfangs belehrt werden, dafs in Triest sich 17 Bilder der Laura befinden, unter denen 5 authentische Originale, so beginnen wir skeptisch zu werden; bei folgendem Dialog, den der Autor mit sich selbst führt: *Était elle jolie? Giotto et Simon Memmo nous le disent assez, je pense. — Coquette? — J'en jurerais. — Intelligente? — Qui en doute? — Peccable? — Elle était fille d'Eve;* einem Dialog, welchem die Aufforderung vorangeht: *Dégageons l'idole de ces bandelettes, écartons cette chape de pierreries, qui dérobe à nos yeux sa taille, défaisons ces nimbes de vertu, cherchons la femme,* so wissen wir genau, dafs wir es nicht mit einem strengen Historiker zu tun haben. Wenn später — bei Gelegenheit einer Unterhaltung zwischen Petrarca und Richard de Bury — der Satz vorkommt: *Il était un roi de Thulé. Cinq cent ans avant Goethe, Pétrarque bégayait la chanson,* so kann man zweifeln, ob des Verfassers Goethe-Studien notwendig

*) *H. Blaze de Bury: Dames de la renaissance. Paris. C. Levy. 1886.* 382 S. Bildet einen Teil der in dem genannten Verlage erscheinenden *Bibliothèque contemporaine.* — Der Verfasser ist kürzlich (Mai 1888) gestorben.

diese Geschmacklosigkeit hervorrufen mufsten; und wenn man endlich die Abschiedsunterhaltung zwischen Petrarca und Laura sieht, wie sie S. 61 mitgeteilt wird, so mufs man urteilen, etwas Derartiges pafst nie und nimmermehr in eine historische Darstellung und wenn es auch noch so sehr auf Andeutungen in den Sonetten sich gründet.

Gegenüber diesem historischen Romane oder dieser dichterischen Skizze auf geschichtlicher Grundlage bietet Janitscheks Skizze*) eine volle und schöne historische Betrachtung. Wie schade, dafs sie nicht weiter ausgeführt ist! Sie bespricht die Stellung der grofsen Humanisten des 14. Jahrhunderts zu den Frauen, analysiert einige Schriften aus dem 15. und 16. Jahrhundert, in welchen die Ebenbürtigkeit der Frauen mit den Männern ausgeführt ist, tut dar, dafs diese vielverbreiteten Anschauungen keine praktischen Folgerungen in Bezug auf Erwerbsfähigkeit und rechtliche Stellung der Frauen nach sich zogen, dafs dagegen die Forderung nach gleicher Zurechnung der Frau vor dem Sittengesetz mehrfach ausgesprochen wurde. Von einem Versprechen Janitscheks nehmen wir gerne Act. Bei Erwähnung der Angriffe auf die Frauen „mit welchen die Humanisten die Behaglichkeit und Sorglosigkeit ihres Junggesellenlebens, die Freizügigkeit ihres Herzens und ihrer Sinne, kurz, ihren Abscheu vor der Ehe zu beschönigen suchten", sagt er: „Ich komme ein anderes Mal auf diesen ganz besonderen Zweig der humanistischen Litteratur zurück." Wir sehen dieser Behandlung eines so gewiegten Kenners und feinsinnigen Darstellers gern entgegen.

Mit der Erwähnung dieser Skizze betreten wir ein neues Gebiet. Es handelt sich bei den diesbezüglichen Arbeiten weder um eine Würdigung der Chorführer der Renaissance noch um eine allgemeine Darstellung der Renaissancezeit, sondern um Würdigungen, die einem Einzelgegenstande zu Teil geworden sind und die recht wohl den den einzelnen Persönlichkeiten gewidmeten Monographieen und brieflichen oder urkundlichen Veröffentlichungen voranstehen mögen. Freilich mufs ich hier noch mehr wie in den voranstehenden und folgenden Abschnitten auf Vollständigkeit verzichten und kann nur auf dasjenige eingehn, was mir teils durch Güte der Verfasser, teils durch zufälliges Finderglück bekannt geworden ist.

Burckhardt hat in seinem stets aufs Neue zu preisenden „Versuche" gezeigt, dafs in dem Italien der Renaissancezeit die Buhlerin eine wichtige Rolle spielte, oft aufser ihrer Schönheit noch durch Bildung glänzte. Briefe solcher Buhlerinnen sind neuerdings mehrfach veröffentlicht worden, auch an Darstellungen von Episoden ihres Lebens fehlt es nicht.

---

*) „Die Frauenfrage im Renaissancezeitalter". Die Nation No. 21, 19. Februar 1887. Ich habe schon früher Gelegenheit gehabt, auf meine in der genannten Zeitschrift veröffentlichten Renaissance-Studien hinzuweisen; einen andern über die Aufführung einer Komödie Machiavellis habe ich unten noch anzuführen.

Gleichfalls über das galante Leben jener Zeit unterrichtet uns V. Cian in sehr lehrreicher Weise*). Aus ungedruckten Briefen gibt er namentlich interessante Mitteilungen über zwei Damen Saltarella aus Florenz, deren eine die Rolle, welche sie in Florenz gespielt hatte, auch in Rom fortsetzte und dort ihren Verehrern bei ihrem Einzuge, der einem Triumphzug gleichkam, wie *Marphisa in campo Moresco*, und auch sonst „schöner als die Sonne“ erschien. Die Berichte, welche der Römer Marco Bracci an seinen Auftraggeber, den Florentiner Ugolino Grifoni, Secretair des Herzogs sendet, sind ungemein charakteristisch. Schon die Aufzählung der Erfolge der Schönen in Rom, welche der Berichterstatter gern um einen vermehren möchte, wirkt drastisch genug, da sie eben dem ehemaligen Bevorzugten mitgeteilt werden; noch drastischer ist es aber, dafs die Schöne mitten aus ihren neuen Liebesfreuden des frühern Galan mit grofser Zärtlichkeit gedenkt und mit noch gröfserer sich an ihre *puttina* erinnert, vermutlich eine Frucht des Umgangs mit Grifone, die sie in Florenz zurückgelassen. Von der zweiten Maddalena giebt der Hauptverehrer selbst Nic. Martelli eine Analyse ihrer Schönheit. Aus burlesken Dichtern, Novellisten, aus einzelnen Invectiven gegen diese Cortigiane, aus seltenen Briefen, in welchen einzelne der letzteren sich über die Krankheiten (besonders die Franzosenkrankheit) beklagen, denen sie zum Opfer fallen, stellt Cian ein sehr treffendes, freilich kein erfreuliches Bild zusammen. Aufgefallen ist mir nur, dafs Cian die bekannte Scherzrede Jakob Hartliebs: *De fide meretricum in suos amatores,* für etwas ganz Unbekanntes zu halten scheint (S. 58 A. 1), während sie doch von Zarncke, die deutschen Universitäten im Mittelalter S. 67 ff. abgedruckt und vielfach behandelt worden ist (Vgl. Allg. d. Biogr. Bd. X, S. 669 fg.)

Auch ein zweiter unschuldigerer Zeitvertreib als die Liebe, nämlich das Spiel ist neuerdings behandelt worden**). Der Verfasser dieser scharfsinnigen Untersuchung ist allerdings Jurist und bemüht sich hauptsächlich die rechtlichen Bestimmungen darzulegen, insbesondere inwiefern die Satzung des römischen Rechts die *condictio repetitia,* d. h. die Klage des Verlierers auf Wiedererstattung der verlorenen Summe in Italien gegolten habe. Derartige juristische

*) *Vittorio Cian: Galanterie italiane del secolo XVI. Torino. La letteratura 1888. 62 S. kl. 8°.* — Von dieser neuen Sammlung, die in Verbindung mit einer im 3. Jahrgang erscheinenden 14tägigen Litteraturzeitschrift steht, sind bisher 8 Hefte veröffentlicht, von denen die folgenden für unsern Gegenstand das gröfste Interesse haben würden, mir aber nur dem Titel nach bekannt sind: *Angelo Solerti: Un episodio della vita di Torquato Tasso, con documenti inediti; Angelo Badini Confalonieri: Giorgio Merula e Demetrio Calcondila; Giuseppe Alfredo Tarozzi: Le poesie di Tomaso Campanella e la filosofia del Rinascimento. Studio storico psicologico; Pio Ferrieri: Pier Vettori il giovane.* Von den als unter der Presse befindlich angekündigten Heftchen gehört sicher in unsern Zusammenhang: *Ferdinando Gabotto* (Leiter der obengenannten Litteraturzeitschrift), *Francesco d'Ambra e le sue commedie*, wahrscheinlich auch: *Domenico Lanza: I comici della comedia dell'arte.*

**) *Lud. Zdekauer: Il giuoco in Italia nei secoli XIII e XIV e specialmente in Firenze. Estratto dell' Archivio storico italiano Tomo XVIII 1886, 57 S.*

Untersuchungen erregen nun nicht in erster Linie unser Interesse, obwohl Angaben wie die, dafs die Berufsspieler schon Anfang des 13. Jahrhunderts als *infami* erklärt wurden, merkwürdig genug sind. Aber seine historischen Mitteilungen über Würfel-, Brett-(Dame) und Knöchelspiel, über die öffentliche Einrichtung des Spiels und die Einnahmen, welche die Gemeinden aus dieser Gewährung zogen, die Zusammenstellung einiger Quellenstellen von Dichtern, Novellisten, Historikern sind höchst interessant. Ein kleiner Excurs mag noch hervorgehoben werden, welchen man gewifs an dieser Stelle nicht sucht: über die Ausdrücke für „falsch spielen", die uns durch das „*corriger la fortune*" in Lessings „Minna von Barnhelm" am bekanntesten geworden. Zdekauer weist nämlich (S. 22) auf die auch in Büchmanns „Geflügelten Worten" (ich citiere nach der 11. Auflage, Berlin 1879) angegebene Stelle in Terenz als Quelle hin; er citiert aber auch zwei in der genannten Auflage Büchmanns nicht angegebenen Stellen, das *casum corrigere* des Humanisten Ludwig Vives und *corriger le hasard* in Molières *École des femmes.* — Zdekauer citiert eine von ihm herrührende Arbeit über das Spiel in Venedig u. a. (1884), die mir nicht bekannt geworden ist. Möchte es ihm doch gefallen, diesen Einzeluntersuchungen eine Geschichte des Spiels in Italien während der Renaissancezeit folgen zu lassen; damit würde ein höchst wichtiger Beitrag zur Kulturgeschichte jener Zeit geliefert werden.

Im modernen Leben nimmt das Spiel eine ungemein wichtige Rolle im Gesellschaftsleben ein; zur Zeit der Renaissance hatte es für die eigentliche höhere Geselligkeit keine oder nur eine geringe Bedeutung. Die Geselligkeit im Renaissancezeitalter war aber nicht auf den kurzen Winter beschränkt; häufiger und lieber als in den heifsen Festsälen vereinigte man sich im Freien.

Zu den mannigfachen Anregungen, welche Jakob Burckhardt in seinen meisterhaften Werken gegeben, gehört auch der Hinweis auf die Villeggiatur der Italiener, die einen notwendigen, durch die Kunst verschönten Bestandteil ihres Lebens ausmacht. Dieser Anregung folgend beschreibt Henry Thode eine solche Villa*). Es ist die Villa Monte Imperiale bei Pesaro, über welche der seiner Zeit gefeierte Vater eines für alle Zeiten berühmten Sohnes, Bernardo Tasso, 1559 schrieb: „Von einer besseren Feder als der meinigen, so scheint mir, verdienten die Anmut und alle die schönen Eigenschaften dieses Ortes beschrieben zu werden." Indessen ist die Beschreibung, die er giebt, ganz hübsch. Der neue Beschreiber geht sehr ins Einzelne und würdigt eingehend die

*) Ein fürstlicher Sommeraufenthalt in der Zeit der Hochrenaissance. Die Villa Monte Imperiale bei Pesaro in: Jahrbuch der königlich preufsischen Kunstsammlungen. IX. Band. 3. Heft. Berlin, G. Grote, 1888. — Einigermafsen kommt für Italien auch der in dem genannten Hefte zum Abschlufs gelangende Aufsatz von V. von Loga: „Die Städteansichten in Hartmann Schedels Weltchronik" in Betracht. — Da ich absichtlich so selten wie möglich in das Gebiet der Kunst und Kunstgeschichte hinübergreife, so freue ich mich hier Gelegenheit zu haben, diese inhaltsreiche und vortrefflich ausgestattete Zeitschrift zu erwähnen und zu rühmen.

Verdienste des Baumeisters Girolamo Genga. Die kritischen Fragen, die er aufwirft und mit Glück löst, beziehen sich auf die Wiederherstellung der älteren Villa, den Bau der neuen, die Beschäftigung der zur Ausschmückung der älteren Villa berufenen Maler. Bei der Beantwortung dieser Fragen erhält Vasari — und davon mag die Litteratur- und Kunstgeschichte Akt nehmen — im Ganzen Recht. Die Gestalt der Fürstin Eleonora Gonzaga, der würdigen Tochter der geistvollen und kunstverständigen Isabella von Este, der Fürstin, die den Späteren aufser durch andere Darstellungen durch das prächtige als „*La Bella di Tiziano*“ bezeichnete Bild bekannt ist, und ihres Gemahls, des Fürsten Francesco Maria della Rovere wird mit Liebe und vielem Geschick gezeichnet.

Nur ganz kurz kann ich, im Anschlufs an die ebengenannte Arbeit, das Kunstgebiet streifen, nicht ohne Furcht, damit meine Kompetenz zu überschreiten. Aber mit diesen beiläufigen Bemerkungen mafse ich mir nicht an, Kritik zu üben, sondern will nur über Einzelnes referieren, besonders dasjenige, was dem Grenzgebiet zwischen Kunst und Kulturgeschichte angehört. Den Vortritt mag hier E. Müntz, der unbestrittene Meister in diesem Fache, haben.

In ihm hat die Kunst am Hofe der Päpste einen vortrefflichen Bearbeiter gefunden. Derselbe veröffentlicht nun als Nachträge seiner ausgezeichneten Materialiensammlung*) Mitteilungen aus dem vatikanischen Archive und dem des Campo Marzo in Rom**). Dieselben beziehen sich auf den Aufenthalt Martins V. in Florenz, auf die Architekturarbeiten zu Rom, auf den Bildhauer Paluzzo, besonders auch auf die Goldschmiede Simone di Giovanni di Simone Ghini und Simone di Giovanni di Giovanni. Die Notizen sind nur als Anfang einer gröfseren Serie zu betrachten. Im Einzelnen ist Folgendes zu bemerken. Aus der Darlegung Müntz' S. 280 scheint hervorzugehen, dafs Müntz den florentinischen Spottvers: *Papa Martino | non vale un quattrino* auf die Armut und Geldbedürftigkeit des Papstes deutet, während der Vers doch wohl mehr die moralische Wertlosigkeit des Herrschers verspotten soll.

Derselbe verdienstvolle Gelehrte veröffentlicht über die alten Denkmäler in Rom zur Zeit der Renaissance neue Untersuchungen. Auch sie sind in gewissem Sinne Nachträge zu den Forschungen und Mitteilungen desselben Verfassers über die Kunst am Hofe der Päpste. Den Schlufs der bisherigen Darlegungen und Notizen bildet das Stück einer französischen, im britischen Museum handschriftlich erhaltenen Reisebeschreibung (1574—1578) eines ungenannten Verfassers über

*) *Les arts à la cour des papes. 3 Bände 1878/82.*

**) *L. a. à. l. c. d. p. Nouvelles recherches sur les pontificats de Martin V., d'Eugène IV., de Nicolas V., de Calixte III., de Pie II. et de Paul II.* in: *École française de Rome. Mélanges d'Archéologie et d'histoire. IV année 1884.* Paris und Rom, S. 274—303. *Les monuments antiques de Rome à l'époque de la Renaissance. Nouvelles recherches* in: *Revue archéologique. 3. série. 4 et 5 tomes.* Juni 1884, Juni, Juli, August 1885.

Mauern und Thore mit genauer Angabe der meist neuen d. h. dem 15. und 16. Jahrhundert entstammenden Inschriften, nur wenige gehören dem Altertume an.

Auch Florenz, der zweiten Hauptstadt der Renaissance in ihren Beziehungen zu Kunst und Altertum hat Müntz sorgsame Betrachtungen gewidmet. Nachdem er schon vor mehreren Jahren ein Verzeichnis der von Lorenzo von Medici gesammelten Altertümer veröffentlicht hatte*), hat er nur diese Sammlung überhaupt einer genaueren Untersuchung unterzogen**). Man wird mir nicht verargen, wenn ich aus dieser umfassenden vortrefflichen Studie hauptsächlich diejenigen Abschnitte auswähle, welche meinem Interesse am nächsten liegen, obwohl gerade die Bibliothek, welche ich im Sinne habe, bei den Mediceern nur einen Teil der reichen Sammlungen, welche drei Geschlechter mit unermüdlicher Sorgfalt, grofsem Glücke und bedeutenden Mitteln zusammenbrachten, ausmacht. Was Müntz mit gewohntem Fleifse in aufserordentlich lichtvoller Darlegung über die speziell der Kunst geweihten Sammlungen beibringt, mufs den Fachmännern zur Erörterung überlassen bleiben. Einen eigentlichen Katalog giebt es nur bei Piero, dem Sohne Cosimos, dem Vater Lorenzos; der Umstand aber, dafs über die Zerstreuung der mediceischen Bibliothek wenig oder keine Zeugnisse vorhanden sind, darf nicht zu der Vermutung Anlafs geben, dafs die Nachfolger Pieros diesen Teil der Sammlung völlig vernachlässigt hätten; ebenso wenig wie der Bettelbrief, den der von Poliziano empfohlene Kantalycius an Lorenzo sendet, zugleich mit einem Kommentar zu der *Priapeia* des Virgil in uns die Meinung aufkommen lassen darf, Lorenzo habe nur an der Hintertreppenlitteratur Gefallen gefunden. Der erwähnte Katalog Pieros (1464), ausführlicher als das früher von *Enea Piccolomini* veröffentlichte Inventar aus dem Jahre 1456, ist nach folgenden Rubriken geteilt: Heilige Schriften, Grammatiker, Poeten, Geschichte, Kunst, dann folgen ohne Aufschrift vermischte Schriften, unter denen auch verschiedene *libri musici*, humanistische und geographische Arbeiten verzeichnet sind. Ein Mangel dieses Verzeichnisses, wie so vieler ähnlicher aus der Humanistenzeit, ist die allzuknappe Bezeichnung des Inhalts und das vollständige Fehlen der Autorennamen; mit einem *liber descriptionis Italiae* und einem *liber epigrammatum ubique repertorum* wird man kaum etwas anfangen können. Dante, Petrarca, Boccaccio sind mit ihren hauptsächlichen italienischen Schriften vertreten; die Humanisten des 15. Jahrhunderts haben viele Übersetzungen geliefert, bei denen übrigens nicht gesagt wird, ob sie in lateinischer oder italienischer Sprache sind, historische und philologische Arbeiten der Humanisten

*) *Les collections d'antiquité de Laurent le Magnifique par M. Eug. Muntz* in: *Revue archéologique, okt. 1879.* Separatdruck, 11 S. in 8°.

**) *Les collections des Médicis au XV. siècle Le Musée. La Bibliothèque. Le Mobilier. (Appendice aux précurseurs de la Renaissance) par Eugène Muntz. Paris, librairie de l'Art 1888.* 112 S. gr. 4°. Bildet einen Teil der von dem Genannten herausgegebenen *bibliothèque internationale de l'art.*

sind zahlreich vorhanden. Ungemein stark vertreten sind die Schriften der klassischen Zeit; sie waren gewifs nicht ausschliefslich der Mode wegen da, sondern dienten der Belehrung; man darf den Verfertiger des Verzeichnisses nicht gleich der Unwissenheit zeihen wenn er *Apulegius, Vetruvius, Soetonius, Jubenalis et Perseus* oder gar *Vatraconnomachia* schreibt. Recht zahlreich sind auch die theologischen Werke, sowohl biblische Bücher mit Kommentaren als zum Gottesdienst bestimmte Schriften; man sieht, die Neigung zur Renaissance hat das religiöse Gefühl noch keineswegs unterdrückt oder auch nur in den Hintergrund gedrängt. Gedruckte Schriften scheinen in der Mediceerbibliothek nicht vorhanden gewesen zu sein; wenigstens findet sich bei keiner derselben ein besonderer Vermerk. Grofse Sorgfalt war auf die Einbände verwendet; dieselben sind fast genauer bezeichnet als der Inhalt der Bücher.

Diesen spezielleren Arbeiten läfst Müntz nun ein zusammenfassendes abschliefsendes Werk über die gesamte Kunst der Renaissance folgen,*) von dem jüngst die erste Lieferung versendet worden ist. Der erste Band, welcher der Renaissancekunst Italiens, speziell den Vorläufern — denn so wird wohl Primitifs zu übersetzen sein — gewidmet ist, wird 45 Lieferungen, d. h. 720—800 Seiten in grofsem Oktav enthalten; in fünf ebenso starken Bänden soll das Werk abgeschlossen werden. Der Inhalt des Werkes soll ein sehr vielseitiger sein, die Renaissancebewegung in den verschiedensten Ländern soll von Anfang an bis zu Ende treulich geschildert werden. Aufser der eigentlichen Kunstentwicklung, bei der übrigens auch das Kunstgewerbe in seinen verschiedenen Zweigen eingehende Berücksichtigung finden soll, wird das geistige, politische und religiöse Leben jedes Volkes in dem genannten Zeitalter dargestellt werden; die biographische Würdigung der hauptsächlichen Künstler soll sich zu wahrhaften Monographieen erweitern. Das bisher Vorliegende enthält nur einen Teil der Einleitung und zwar den Abschnitt, der eine Darstellung der italienischen Gesellschaft geben soll: Fürsten und Condottieren, Prälaten und Mönche, Banquiers, Bürger, Handwerker und Bauern werden uns vorgeführt — bei letzteren bedauert, dafs Schriftsteller und Künstler so wenig bemüht sind, den Bauer in seiner Tätigkeit und Eigenart zu schildern — zuletzt die Frauen (inmitten dieser Schilderung bricht das erste Heft ab) deren gelehrte Bildung, Charakterentwicklung und Moden des Näheren dargelegt werden. Schon aus dem Vorliegenden, — so wenig es auch im Verhältnis zu dem sehr umfangreichen Werke ist — erkennt man, dafs Müntz seine Aufgabe sehr ernst nimmt. Ohne irgendwie die Absicht zu haben, ein streng gelehrtes nur für Fachleute bestimmtes Werk zu schreiben, sucht er seinen umfassenden Gegenstand aus tiefeindringender Kenntnis neu und originell zu behandeln, allge-

*) *Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. Hachette et Cie.* Die erste Lieferung ist am 19. Mai 1888 ausgegeben, allwöchentlich soll eine neue folgen, sodafs das grofse Werk in vier, höchstens fünf Jahren abgeschlossen sein dürfte.

meinfafslich darzustellen. Der Bilderschmuck des neuen Werkes wird nach den vorliegenden Proben ein aufserordentlich reicher sein; die Auswahl der Illustrationen ist vortrefflich und ihre Ausführung tadellos. Die naheliegende Gefahr, dafs ein derartiges Werk ein bunt zusammengewürfeltes Bilderbuch werde, in welchem der Text Nebensache ist, wird, wie man Autor und Verleger zutrauen kann, glücklich vermieden werden; der Bilderschmuck wird, wie er sein soll, nur die schönste und passendste Erläuterung des Textes sein.

Von einem zweiten grofsangelegten, gleichfalls französischen Werke, das aber nicht wie das obenerwähnte, für einen gröfseren Leserkreis, sondern für eine kleinere Gemeinde von Liebhabern bestimmt ist, — es wird nur in 200 Exemplaren gedruckt — soll gleichfalls an dieser Stelle Kunde gegeben werden. Der unten verzeichnete*) Band ist der sechste der ganzen Sammlung; die früheren Bände waren den Medailleuren der Este und Malatesta, ferner Spinelli und Pollajuolo, Pisani, Francesco Laurana und Pietro da Milano gewidmet. Der Charakter des mit feinstem Kunstgeschmack und mit höchster technischer Vollendung ausgestatteten Werkes ist ein ganz eigenartiger; es bietet, um die Worte des Nebentitels zu gebrauchen, *histoire, description des médailles, biographies des personnages historiques, illustrations d'après les monuments du temps, reproductions de dessins de maîtres et des médailles*. So werden z. B. in unserem Bande aufser 16 phototypierten Medaillentafeln viele -- darunter 3 blattgrofse, herrlich ausgeführte — Illustrationen gegeben, die nicht eben streng zu dem Werke gehören, z. B. das Grabmal des Alessandro Tartagni von Francesco di Simone Fiorentino in der Kirche S. Domenico in Bologna; Giovanni Bellinis Bild, die Anbetung der Jungfrau durch den Dogen Agostino Barbarigo in der Kirche S. Pietro zu Murano; La Francias Gemälde: die Anbetung des Jesuskindes in der Akademie zu Bologna.

Während der 6. Band des Heifsschen Werkes es mit Bologna zu tun hat, ist der siebente (der stärkste der ganzen Sammlung) Venedig

*) *Les médailleurs de la renaissauce par Aloïs Heiss. Sperandio de Mantoue et les médailleurs anonymes des Bentivoglio, seigneurs de Bologne. Avec 16 Phototypographies inaltérables, 3 planches sur cuivre et 160 vignettes. Paris. J. Rothschild. éditeur, 13 rue des Saint-Pères, 1886. Folio.* 84 Selten. (Preis 100 fcs). Derselbe Gegenstand ist in neuerer Zeit mehrfach behandelt worden; ich nenne nur, ohne Vollständigkeit anzustreben *A. Armand: Les médailleurs italiens des XV et XVI siècle. deuxième édition revue, corrigée et considérable. meut augmentée 2 vols. Paris* 1883 und Julius Friedländer: Die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts, Berlin 1880 —1883. Liebhaber dieser Spezialität seien darauf hingewiesen, dafs auch das neuerdings fertig gewordene sorgfältig ausgewählte und mit einem instruktiven Text begleitete Werk: „Die Schätze des Goethe-National-Museums in Weimar. 60 photographische Aufnahmen nach den Originalen in Lichtdruck. Einleitung und erläuternder Text von Direktor Geh. Hofrath C. Ruland. Mit höchster Genehmigung im Auftrage des grofsherzoglichen Staatsministeriums unter Leitung der Direktion herausgegeben von Louis Held, Hofphotograph in Weimar. Verlag von L. Held in Weimar und A. Titze in Leipzig. kl. fol. 1887" vier Tafeln mit Plaquetten und zwei mit Medaillen, je eine deutsch und italienisch, enthält.

gewidmet.*) Er hat einen noch allgemeineren Charakter als die früheren Bände. Wenigstens die ausführliche Einleitung hat mit dem Spezialgegenstande des Werkes nichts zu tun. Sie giebt vielmehr eine nicht aus Quellen erster Hand geschöpfte Beschreibung und Kulturgeschichte Venedigs, sie enthält einen ganz ungemein reichen Bilderschmuck, der, wenn er vielleicht auch manchmal des Guten zuviel tut, doch deswegen so ungemein belehrend ist, weil er nicht etwa moderne, zufällig zusammengewürfelte Illustrationen häuft, sondern zeitgenössische Stiche, Gemälde, Holzschnitte, Trachtenbilder, Münzen zu einem höchst wichtigen interessanten, vorzüglich reproduzierten Ganzen vereinigt. Der Hauptteil des Bandes, der den venetianischen Medailleuren und ihren Werken gewidmet ist, kann hier nicht im Einzelnen analysiert werden; die Prüfung der vom Verfasser angestellten Einzeluntersuchungen, der Beschreibung der einzelnen Medaillen, Lesung schwieriger Stellen, Zuweisung anonymer oder nicht genügend bezeichneter Werke an bestimmte Künstler u. s. w. mufs Spezialisten überlassen bleiben. — Wenn ich einiges Einzelne hervorhebe, so tue ich es mehr um meinen Dank für die empfangene Belehrung zu bezeigen, denn um als Kritiker aufzutreten. Die S. 109 erwähnte Medaille auf den deutschen Musiker Nicolaus Schliter befindet sich im Berliner königlichen Münzkabinet (vgl. Burckhardt, Kultur, 4. Aufl. II, S. 163; der Autor kennt sonst das genannte Werk und bedient sich desselben bei geschichtlichen Darlegungen). Sehr merkwürdig ist eine dem berühmten und berüchtigten Pietro Aretino gewidmete Medaille. (S. 140 und 9. Tafel, Nr. 6). Sie hat die Umschrift: *I principi tributati dai popoli il servo loro tributano.* Bezieht sich *loro* auf die Fürsten, wie Heifs es auffafst (man könnte es ja auch auf die Völker beziehen), dann müssen diejenigen, welche dem wie ein römischer Imperator gekleideten und auf dem Trone sitzenden Schriftsteller Geschenke bringen, auch die Fürsten sein, nicht wie es Heifs deutet *personnages de differentes conditions*; auf der Nachbildung ist es nicht gut zu erkennen. Interessant ist eine Medaille mit halb griechischer, halb lateinischer Umschrift auf Andrea Contrario (S. 176) und der Hinweis auf dessen handschriftlich in der Pariser Bibliothek befindliche „Verteidigung Platos". Charakteristisch ist, auch bei diesen Medaillen den Kampf heidnischer und christlicher Anschauung zu sehen; neben den vielen Münzen mit kurzer lateinischer, möglichst klassischer Inschrift findet sich gelegentlich eine mit einem Psalmvers (S. 188).

*) Der Band führt denselben allgemeinen Titel und ist bei demselben Verleger erschienen, wie der vorige. Ich lasse den ausführlichen Spezialtitel des starken Bandes (215 S. in fol.) folgen, um seinen reichen Inhalt anzudeuten: *Venise et les Vénitiens du XV aux XVII siècle; Histoire, institutions, moeurs, coutumes, monuments, biographies des célébrités vénitiennes. Avec 17 phototypographies inaltérables et 450 vignettes. An. M. Guidizani. Ant. Giovanni Boldù. G. T. F. Pietro da Fano. J. O. F. Fra Ant. da Brescia. Cambello dit Vittore Camelio. Spinelli. Giov. Guido Agrippa, Alessandro Vittoria et anonymes des doges de Venise et autres Vénitiens antérieurs au XVII siècle.* Der Band trägt die Bezeichnung: *Couronné par l'académie des inscriptions et belles lettres.*

Hervorgehoben mag noch werden, dafs verschiedene Medaillen Bembos (S. 196 fg.) nur den Namen nennen, aber keine weitere Umschrift tragen; ist das Fehlen der letzteren besondere Bescheidenheit des Dargestellten oder Zeugnis der Meinung der Künstler, ein so berühmter Mann bedürfe keiner genaueren Bezeichnung?

Ein drittes gleichfalls französisches Werk*) steht mit dem ebengenannten in engem Zusammenhange. Die Plaquetten, von denen es handelt, sind kleine bronzene Basreliefs, die man an Kleidern, Waffen, Gürteln, Rüstungen der Pferde, an Hausgeräten aller Art befestigte, Nachahmungen, Popularisierungen von Goldschmiede- und Bildhauerarbeiten des Altertums und der Renaissance — die ehedem ein, wenn auch kunstvolles doch schwaches Nachbild des ursprünglichen Werkes jetzt manchmal die verloren gegangenen Originale zu ersetzen haben. Diese kleinen Kunstwerke waren, wie ihr Historiker bemerkt, vor 50 Jahren von den Sammlern verachtet, — doch mit Ausnahmen, da z. B. Goethe sie der Beachtung für wert hielt; wie ungemein zahlreich und bedeutungsvoll — nach einem glücklichen Ausdruck von Müntz „als ein Stück Einflufs der kleinen Künste auf die grofsen“ — sie sind, lehrt das vorliegende Buch. In seinen 22 Abschnitten, von denen nur der erste: Nachahmungen der Antike, einem gröfsern Kreis, die übrigen fast ausschliefslich je einem einzigen Meister gewidmet sind — bei einzelnen sind nicht die Namen, sondern nur die Künstlermonogramme bekannt — werden 313 verschiedene Werke aufgezählt und beschrieben; für die Biographie der Meister wird nicht selten auf das ebengenannte Werk von Heifs verwiesen. Die Einleitung giebt sehr lehrreichen Aufschlufs über das Wesen dieser Kunstwerke, ihren Ursprung, ihre Benutzung. Sie stammen zumeist aus Italien, sie werden benutzt in den Miniaturen, bei Einbänden, Illustrationen, besonders aber in der Bildhauerei. Der Inhalt der Plaquetten entstammt der antiken Sage und der biblischen, speziell christlichen Legende: die zahllosen Erzählungen von Herkules werden ebensowohl dargestellt wie Judith mit dem Haupte des Holofernes oder Maria zwischen dem heiligen Hieronymus und Antonius, Orpheus und Apollo in ihren mannigfachen Abenteuern neben Noa in der Arche, besonders aber Christi Wunder, Tod und Auferstehung, unter den Märtyrern vor allem der heilige Sebastian. Tanzende Faune, Centauren, Götter und Göttinnen im Kampf und friedlicher Vereinigung, besonders gern Amor, die Helden des alten Rom, unter den Gegnern Roms Attila werden gern und häufig vorgeführt, Motive aus der Renaissancezeit dagegen niemals. Werden z. B. kämpfende Männer, streitende Frauen, Triumphzüge dargestellt, so sieht man aus der Art der Darstellung, aus der Kleidung der vorgeführten Personen, aus ihren Geräten sofort, dafs es sich nicht um

*) *Les Bronzes de la Renaissance. Les Plaquettes. Catalogue raisonné précédé d'une introduction par Emile Molinier, attaché à la conservation du Musée du Louvre. Tome premier accompagné de 82 gravures. Paris, librairie de l'art, Jules Rouam. XL.* und 216 S. Bildet einen Teil der unter Leitung von *Eugène Muntz* erscheinenden schon erwähnten *bibliothèque internationale de l'art.*

Vorgänge handelt, die der Künstler täglich im Leben sehen konnte, sondern um solche, die er aus Büchern und Kunstwerken des Altertums entnahm. Es ist merkwürdig genug, daſs eine so selbstbewuſste Zeit wie die der Renaissance war, in derartigen Darstellungen sich so ungemein zurückhaltend bewies und das eigne Leben, obwohl man es doch so scharf zu beobachten wuſste, zur Darstellung weit weniger geeignet erachtete, als die fernliegenden antiken Vorgänge und Persönlichkeiten.

Ludwig Geiger. Berlin.

Nachrichten.

In den Untersuchungen über die Quellen von Wielands Oberon konnte bisher der Nachweis, woher Wieland den Namen Rezia entnommen, nicht geliefert werden. Wieland fand ihn in „Mille et un Jour des Petis de La Croix; jour 123 Histoire du Roi Hormoz", in welcher Geschichte die Prinzessin anfangs Rezia, in der Folge und wahrscheinlich richtiger Raizé heifst.

Georg Baist.

In der „grofspolnischen Chronik" sind zwei ursprünglich verschiedene Sagen zur Waltherepisode vereinigt; den Zusammenhang der ersteren, einer widerwärtigen Ehebruchsgeschichte mit der deutschen Walthersage hat schon Jak. Grimm in Abrede gestellt. Otto Knoop hat in einem Vortrage „die deutsche Walthersage und die polnische von Walther und Heligund" (Posen bei J. Jolowicz 1887) neuerdings verglichen Von einem Manne wie Knoop, der sich auf dem Gebiete der Sagenforschung selbst als fleifsiger Sammler hervorgetan hat, hätten wir freilich eine weniger oberflächliche Untersuchung dieses vom sagengeschichtlichen Standpunkte ungemein interessanten Themas erwartet.

J. A

Eine Biographie des Grafen Tressan, der als Vermittler zwischen altfranzösischem Epos und modernem Romane eine auch für die deutsche Dichtung, Wielands Oberon, wichtige Rolle gespielt hat, liefert Paul Wespys Dissertation „der Graf Tressan. Sein Leben" (Leipzig 1888). Die Fortsetzung der Arbeit wird eine Untersuchung über die Grundsätze, nach denen Tressan bei seinen Auszügen und Umgestaltungen verfuhr, bringen

M. K.

Freunde der italienischen Novellistik will ich auf eine interessante Publikation von Jakob Ulrich aufmerksam machen, welche in der Festschrift der Universität Zürich zur 39. Philologenversammlung enthalten ist. Sie betrifft den bis jetzt wenig gekannten, zum Teil verkannten Sieneser Novellisten Pietro Fortini († 1562) oder eigentlich nur seine Novellen. Von diesen, deren im ganzen achtzig im Manuskript vorhanden sind, wurden bis jetzt nur ungefähr dreifsig publicirt, und auch diese nicht in einem Werke vereinigt, sondern im Laufe von neunzig Jahren in elf verschiedenen Publikationen, von denen manche nur eine oder zwei Novellen enthalten.

Dazu kommt noch, dafs man zur Veröffentlichung meistens die allerunanständigsten Novellen ausgewählt hat. Wenn auch die noch ungedruckten Novellen durchaus keine Lektüre für junge Mädchen, ja auch nicht für ältere anständige Frauen sind, so kann

man doch sagen, dafs uns nach dem Lesen von Professor Ulrichs Büchlein Fortini besser als sein Ruf und jedenfalls nicht schlimmer als die meisten italienischen Novellisten des sechzehnten Jahrhunderts erscheint.

Professor Ulrich giebt uns eine Bibliographie von Fortinis Novellen, die Überschriften aller und kurze Inhaltsangaben der interessanteren Novellen und zu manchen auch die Parallelen. So bildet sein Werkchen eine willkommene Gabe für den Forscher auf diesem Felde und kann auch dem Leser, der nur zu seiner Unterhaltung liest, eine vergnügte Stunde bereiten.

Ich besonders habe ihm dafür dankbar zu sein, dafs er meine Angaben über Fortini (in den Beiträgen zur Geschichte der italienischen Novelle) wesentlich erweitert und vervollständigt hat. Dieses Buch, das ich vor zwölf Jahren geschrieben habe, ist gewissermafsen das Aschenbrödel unter meinen Schriften, und es freut mich immer, wenn ihm Jemand, und sei es auch kein Märchenprinz, irgend eine kleine Aufmerksamkeit erweist.

Wie ich höre, sollen sämmtliche Novellen Fortinis in der Bibliotechina Grassoccia von Orlando und Baccini (in Florenz) demnächst erscheinen. Wenn wir diese Publikation der Anregung zu verdanken haben, welche Professor Ulrich mit seiner Schrift gegeben hat, so sind wir ihm zu doppeltem Danke verpflichtet.

Marcus Landau.

Ein internationales Litteraturblatt. Eine litterarische Vereinigung in Kopenhagen, die sich Sprogselskabet nennt, giebt unter der Redaktion von Frau Mathilde Mann (geh. Scheven aus Rostock) eine allwöchentlich erscheinende Litteratur-Revue heraus, auf die wir unsere Leser aufmerksam machen möchten. Das Blatt trägt einen internationalen Charakter, denn die Beiträge der Mitarbeiter erscheinen in dem Heimatcharakter. So finden wir aufser dem Dänischen auch Deutsch, Englisch, Französisch. Belletristik herrscht vor und prosaische Form. Am Schlufse wird eine Zusammenstellung der buchhändlerischen Neuigkeiten in den verschiedenen Ländern geboten. Die Belletristik ist für buchhändlerische Inserate bestimmt. Da deutsche Litteratur immer in Kopenhagen ein dankbares Publikum findet, so würden unsere Verleger wohl tun, der Litteratur-Revue Inserate zuzuwenden (Adresse: Handelsbureau, Ostergade 48; Preis der Nonpareillezeile für das Ausland 36 Pfennige). Die Herausgeberin hat sich schon seit mehreren Jahren als Übersetzerin aus dem dänischen höchst vorteilhaft bekannt gemacht. Sie gedenkt später sich auch dem Englischen zuzuwenden. Früher schrieb sie unter dem Pseudonym Homs, neuerdings aber nach ihrem eigenen Namen. Anfangs war sie nur in Zeitschriften zu finden, die letzte Übersetzung, die sich wie im Originalwerk liest, erschien aufser in den Grenzboten auch in Buchform: Gevatter Por. Eine Weihnachtsgeschichte von L. Budde. Leipzig, Hannover, 1888. R. B.




Widener Library
3 2044 098 634 413